



دكتور حسن البنا عز الدين

# الشعر العربي القديم

فى ضوء نظرية التلقى والنظرية الشفوية  
«ذو الرمة نموذجا»



# الشعر العربي القديم

فى ضوء نظرية التلقى والنظرية الشفوية

« ذوالرمة نموذجاً »

دكتور حسن البنا عز الدين

الطبعة الأولى

٢٠٠١م



عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية

EIN FOR HUMAN AND SOCIAL STUDIES

المشرف العام : دكتور قاسم عبده قاسم

#### المستشارون

د . أحمد إبراهيم الهواري

د . شوقي عبد القوى حبيب

د . علي السيد علي

د . قاسم عبده قاسم

مدير النشر: محمد عبد الرحمن عفيفي

تصميم الغلاف : محمد أبو طالب

---

الناشر : عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية

- ه شارع ترعة المريوطية - الهرم - ج.م.ع - تليفون - فاكس ٣٨٧١٦٩٣

Publisher: EYN FOR HUMAN AND SOCIAL STUDIES

5, Maryoutia St., Alharam - A.R.E. Tel : 3871693

## بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

### مقدمة

شغفى بذى الرمة وشعره يرجع إلى زمن طويل منذ أيام عملى فى أطروحتى للدكتوراه فى الشعر العربى القديم. وقد كتبت الفصول الثلاثة التى يشتملها هذا الكتاب على مدى زمنى طويل وكان الفصلان الثانى والثالث يشكلان بحثاً بعنوان «وعى الكتابة وكتابة الوعى ذو الرمة بين الشفاهية والكتابة». وقد تقدمت به للترقية إلى درجة أستاذ مساعد. أما البحث الذى يشكل الفصل الأول فقد أعدت فيه النظر من جديد إلى ذى الرمة وشعره من منطلق نظرية التلقى وعلى خلفية دراستى لشعره فى البحث الأول فصار بحثاً جديداً تماماً وأرجو أن يلقى هذا الكتاب من المهتمين بالشعر العربى القديم بعض الاهتمام لعله يكون امتداداً لحوار علمى ضمنى بينى وبينهم. ولا يفوتنى أن أسجل شكرى وامتنانى إلى أستاذى الدكتور عز الدين اسماعيل لتفضله بقراءة الكتاب فى صورته الأولى وإبداء بعض الملاحظات التى أفدت منها كثيراً، وأشكر من كل قلبى دار عين والصاديق العزيز الأستاذ الدكتور قاسم عبده قاسم لتكريمه بالإشراف على طبع هذا الكتاب ونشره. كما أشكر أخى وتلميذى الدكتور عبد الفتاح أحمد يوسف لمراجعته تجارب طبع الكتاب الأخيرة وتصحيحها.

د. حسن البنا عز الدين

القاهرة فى ٦ / ٨ / ٢٠٠٠م



## الفصل الأول

### ذو الرمة وشعره

#### بين الاكتشاف والتلقى \*

(١-٠)

أثار الشاعر الأموي ذو الرمة «غيلان بن عقبة» (٧٧-١١٧هـ) اهتمام المعاصرين له على نحو إشكالي لافلت للاعتباه ، كما أدهش بعض المؤلفين والمغنين في العصر العباسي فكتب في أخباره كتباً وفصولاً ولحن في شعره ألحاناً . ولم يكن تأثير ذي الرمة على الشعراء والكتاب ليتوقف؛ إذ نسمع أصداً شعره تتردد في ثنايا الشعر العربي حتى تصل إلى الأندلس، كما ظل شعره ينسخ حتى القرن الثالث عشر الهجري ، وهو القرن الذي حقق فيه «رودلف سمند» نسخة أخيرة لمخطوط لياثية ذي الرمة الكبرى ونشره. ومنذ ذلك الوقت لم يتوقف الاهتمام «المطبوع» بذى الرمة<sup>(١)</sup>. وتسعى القراءة الراهنة إلى الوقوف على الملامح الرئيسة لطبيعة هذا الاهتمام وتفاعل بعضها مع البعض الآخر. أما المخطوط العريضة لتناول هذه الملامح فأولها<sup>(٢)</sup> مقدمة طويلة نسبياً تقترب من نظرية التلقى في إطارها الخاص وفي إطار استخدامها في درس الأدب العربي القديم بخاصة ، مع إشارات تمهيدية إلى ذي الرمة في هذا السياق ، تليها مناقشة مفصلة لتلقى القدماء شعر ذي الرمة وأخباره، كما وردت في الأغاني والموشح على نحو جوهرى . وأخيراً فحص لتلقى المحدثين ذا الرمة من خلال الأعمال المختلفة التى تناولت شعره في العربية وبعض اللغات الأجنبية . ولن يقف النظر فى تلقى القدماء والمحدثين ذا الرمة وشعره هنا عند مجرد الرصد الموضوعى والملاحظة الحيادية ، على الرغم من أهمية ذلك فى حد ذاته ، بل سوف ننطلق كذلك من تفاعلنا مع شعر ذي الرمة وأخباره ، وهو تفاعل لاشك فى كونه جزءاً من هذا التاريخ الطويل غير المنقطع من التلقى فى الأعمال السابقة، ومحاولة للإضافة إليه. ويمكن تلخيص منطلقنا فى العبارة التالية: يمثل شعر ذي الرمة خطوة جوهرية فى تطور الوعي الكتابى فى الشعر العربى القديم، ويساعد النظر إليه بهذه الصفة على فهم كثير من الحقائق المكتشفة فى شعره، وخصوصاً تلك التى لم تُعطَ قيمتها الملائمة بعد.



## (١-٠)

للتفريق بين مفهومَي الاكتشاف والتلقى المذكورين في عنوان الفصل يمكن اقتباس عبارة مهمة لدى سوسير في سياق تسليحه بسبق آخرين له إلى القول باعتبارية العلامة اللغوية : «يَبْدُ أن اكتشاف حقيقة ما أُيسرُ من إعطائها القيمة الملائمة لها»<sup>(٢)</sup>. وإذا كان معنى الاكتشاف من الوضوح بمكان في هذه العبارة؛ إذ يمكن وضعه في أول درجة من درجات التلقى الإيجابي، فإن «إعطاء القيمة الملائمة» لحقيقة ما يعنى وضع هذه الحقيقة في مستوى الوعى الملائم لتطويرها في سياقات تفسيرية أكثر فعالية من السياق الذى تم اكتشافها فيه .

وفى ضوء هذه التحديد المختصر للاكتشاف والتلقى نلاحظ ابتداءً أن جدل القدماء حول ذى الرمة وشعره كان فى عمومهِ «تلقياً حيوياً» ، اختلف على الشاعر أكثر مما اتفق ، فى حين وقف معظم دارسى شعر ذى الرمة من المحدثين عند حَدِّ إعادة «اكتشاف الشاعر وشعره» واتفق على الشاعر أكثر مما اختلف . ولعل السبب فى هذا الاختلاف بين القدماء والمحدثين يعود إلى «تفاعل» القدماء الحيوى مع الشاعر وشعره، فى حين كان فى «تلقى» المحدثين لذى الرمة وشعره كثير من تكرار بعض الآراء التى سبق إليها بعضهم. وربما أمكن تفسير هذه الملاحظة فى وقوع المحدثين فى حقبة زمنية ، ترعرعت فى ظلال علم النفس باتجاهاته المختلفة ، واصطبغ أفقها ، فى الوقت نفسه، بيبأس وجودى، غمر العالم وخيم عليه فى منتصف الأربعينيات من هذا القرن وامتد حتى نهاية الحرب الباردة، وهى الحقبة التى تم فيها إنجاز أهم الأعمال عن ذى الرمة وشعره . لقد قدّم ذو الرمة لقرائه المحدثين مجازاً إلى عالم مثالى كانوا يتطلعون إليه من حولهم دون جدوى . ومن هنا يمكن تفسير ملاحظة انفصال المحدثين (فيما عدا المستشرقين) عن القدماء فى تلقيهم ذا الرمة وشعره .

ونستطيع أن نقول إجمالاً إن موقف القدماء من ذى الرمة وشعره أقرب إلى نظرية استجابة القارىء Response Theory التى تمتد جذورها إلى النص ؛ إذ تؤكد جماليات التأثير Wirkungsasthetik ، التى تتضمنها هذه النظرية، الأثرَ الممكنَ للنص، وتركز بالتالى على التفاعل بين القارىء والنص، ذلك التفاعل الذى يمكن أن يشير ، بحكم معاصرة الشاعر جمهوره الأولي، آراءً متعددة تعود إلى أسباب مختلفة كذلك. أما موقف الدارسين المحدثين فأقرب إلى نظرية التلقى Reception Theory التى تتطور من تاريخ أحكام القراء وبالتالى تؤكد جماليات التلقى Rezeptionsasthetik ، فى هذه النظرية ، استقبال الجمهور للنص<sup>(٣)</sup>

عبر مسافة تاريخية ممتدة قد تثري عملية التلقى كما قد تحد من آفاقها . ولكننا نؤكد بالإضافة إلى هذين البعدين فى تلقى ذى الرمة وشعره عملية القراءة نفسها . ولهذا سوف نركّز على استخلاص المبادئ التى حكمت تفاعل القدماء والمحدثين وتلقيهم ذا الرمة وشعره ، وبالتالى شكّلت قراءاتهم التى وصلت إلينا . فكما يؤكد فولفجانج إيزر W. Iser « لا تُعَدُّ التأثيرات والاستجابات خواصاً للنص أو للقارىء . ذلك أن النص يمثل الأثر الممكن الذى يتحقق فى أثناء عملية القراءة »<sup>(٤)</sup> . وهذا التحقق هو مسرح العمليات الذى يهتم به إيزر ويسعى إلى إعطائه اعتباراً نظرياً كلياً . وإذا أخذنا هذا البعد الأخير فى الحسبان فسوف يساعدنا على استخلاص المبادئ التى حكمت تفاعل القدماء والمحدثين وتلقيهم ذا الرمة وشعره ، وشكلت بالتالى قراءاتهم ، كلاً فى سياقه ، من جهة ، وقراءتنا الخاصة لهذا التفاعل التى لاتغفل التأمل فى شعر ذى الرمة وأخباره من جهة أخرى .

#### (١-١)

فى نظرية التلقى اكتملت «رحلة المعنى من بطن الشاعر إلى بطن القارىء» ، على حد تعبير عبد الله الغذامى فى عنوان فرعى لعنوان رئيس هو القارىء المختلف<sup>(٥)</sup> . ويمكن أن نتصور اكتمال هذه الرحلة بمثابة تحول جوهري فى موضوع الذاتية فى النقد الأدبى منذ بداياته حتى الآن ، وهو ذلك النقد الذى استقطب أطرافاً من كل الاتجاهات النقدية الأخرى ، ومن ثم يأتى اتصاله الوثيق فى النهاية بالتلقى / أو استجابة القارىء . يقول رمان سلدن R. Seldin : «إن القرن العشرين شهد غوراً ملحوظاً فى النظريات الفلسفية والنفسية التى تنطلق من الطبيعة وعمليات العقل الإنسانى . فقد تضاءلت مكانة «الحقائق» أو «الموضوعات» واثبتية «الأشياء» بسطوع ضوء علم التحليل النفسى والفيثومينولوجيا ، اللذين أُعْلِيَا من أدوار العمليات اللاشعورية وشرطنا الوجودى فى تشكيل معرفتنا بالعالم . ومؤخراً أعطت الأنواع «الذاتية» للنظرية النقدية اهتماماً بارزاً لـ ١- دور القارىء فى الممارسة النقدية ، و ٢- العمليات الذاتية التى تنشط فى النصوص الأدبية . وإذا طبقنا هذه المداخل فلن نعود نعامل النصوص بوصفها بنىات لفظية مستقلة ذاتياً ذات معانٍ محدّدة يمكن للقارىء أن يستخرجها بدقة . فالنصوص نفسها مفعمة بحركة لاشعورية ، ومعانيها قائمة على مداخله القارىء . النشطة مع البنيات النصية»<sup>(٦)</sup> .



ولو أحصى المرء الصفات والتعوت التي لحقت كلاً من المؤلف والقارىء في النظرية النقدية الحديثة لاكتشف على التو أن تلك التي ألحقت بالقارىء تفوق ما ألحقَ منها بالمؤلف. لقد كان «بطن» الشاعر / المؤلف أشبه بكهف عميق يُغلقُ إلى الأبد مع ولادة النص. يولد النص ويبقى سرُّه في بطن الشاعر ، ولا يستطيع أحد أن يطلع عليه بعدُ. المؤلف دائماً غائب حاضراً: غائب بجسمه حاضراً بنصه . أما القارىء . فحاضر غائب : حاضر بجسمه غائب بنصه <sup>(٧)</sup>، وبالتالي لا يحضر نص المؤلف إلا من خلال غيابه ، أو حضوره في القارىء، وهو ما يمكن اعتباره «الأثر الممكن» المنجز في أثناء عملية القراءة، على حد تعبير إيزر . وعلى الرغم من أن المؤلف يُعدُّ القارىء الأول لعمله فإن أحداً ، مع ذلك ، لا يَعتدُّ بقراءته «المغلقة» لنصه وسلطته الضمنية عليه ، في حين يُعدُّ القارىء المؤلف الراهن بقراءته «المفتوحة» والمتعددة للنص. وهكذا كان لعبارة «المعنى في بطن الشاعر» أن تُفهم بوصفها علامة على اختلاف «القرءاء» حول المعنى ، وتعدُّه في الوقت نفسه . إن القراء وخصوصاً المعاصرين للمؤلف يكونون أكثر اتصالاً به ولكنهم سرعان ما ينفصلون عنه بعد فترة حضانة يحكمها التوتر غالباً؛ إذ يَسْعَوْنَ جهدهم إلى القبض على المعنى الأول في ضمير المؤلف عن طريق الاستجابة الفورية للنص وتخمين المعنى، -إذا جاز التعبير- وقد لايزيدهم المؤلف في هذه الفترة إلا إرباكاً . وهكذا توحى العبارة نفسها بالأس من الوصول إلى ذلك المعنى ، وبالتالي تترك المجال مفتوحاً أمام اختلاف القرءاء وتعدُّ القراءات . وإذا تصبح هذه العبارة حكماً عاماً ينتقل المعنى إلى الأبد من بطن الشاعر إلى بطن القارىء . بل يتوزع المعنى في بطون كثيرة من قبيلة القرءاء ويصبح المعنى، جرياً مع الاستعارة، ثأراً مُوزَعاً بين القبائل ويطونها ، يُوحَدُ بينهم بقدر ما يُفَرَّقُ .

ويمكن الإشارة هنا مثلاً إلى حسد بعض القبائل وشعراتها قبيلة تغلب بسبب قصيدة عمرو بن كلثوم سيد قومه في الجاهلية. لقد امتلكت تغلب «معنى» شاعرها و«غالبت» الناس به . وقد قيل عنهم إنهم قوم لو أبطأ الإسلام قليلاً لأكلوا الناس، كما قيل عن القصيدة إثر إلقائها لأول مرة : «فلما فرغ منها [الشاعر] ظنَّ الناس أنها لا يَعدِّلُها شيء» <sup>(٨)</sup>. فهل كان لقبيلة تغلب الحق في فرض «المعنى» على الآخرين ؟ إن روايات أخرى لظروف إنشاد القصيدة تجعلنا نشك في ذلك . ومن ثمَّ فإن المعنى التاريخي نفسه يحمل في ثناياه الاختلاف، ويعطى مشروعية لتوزع المعنى في بطون كثيرة مختلفة . فالجبل السرى بين الشاعر والقصيدة ينقطع منذ اللحظة الأولى لولادتها، بل إن الشاعر / الأب / الأم / السلطة سرعان ما «يموت» بُعَيْدَ

الولادة. وهكذا تصبح القصيدة دائماً «يتيمة»، وكمن قصيدة في الشعر العربي أطلق عليها هذا الوصف ! ويتصل بهذا ما راج في النقد الأدبي المعاصر من مفاهيم مثل «موت المؤلف»، كما أن الكتابة وُصِفَتْ منذ أفلاطون حتى اليوم بأنها «هجينة» لا يعرف أباء، كما وُصِفَ النصُّ بأنه «لقبىط»، لا يستطيع المؤلف إلا أن ينزل عليه ضيفاً فحسب.

وفى هذا السياق طرح النقد الحديث سؤالاً مركزياً: «هل النص أم القارىء هو الذى يُحدِّدُ شكل عملية التفسير؟» أما ريتشاردز وإمبسون، من أعلام مدرسة النقد الجديد، فكانا مُهْتَمِّينَ بسيكولوجية القراءة. واعتقد الأول أن الشعر يمكن أن يؤدي إلى «تعديلات دائمة في بنية العقل» الخاص بالقارىء. أما الآخر فكان مأخوذاً بالطرق غير المألوفة التى يتعلم فيها القراء كيف يخرِّجونَ بشىء له معنى من النصوص المعقَّدة<sup>(٩)</sup>.

ولاشك أن العالم الاجتماعى الذى يُنتجُ فيه العمل يُستقبلُ ذو فعالية في صياغة التفسير. وقد ناقش جون درايدن J. Dryden مسألة تأثير مستويات الأدب تأثيراً عظيماً بمستويات «المعادثة» السائدة. وطبقاً لمنظر مدرسة براغ مكاروفسكى دائماً ما تتحدَّد الأفكار الاستطبيقية اجتماعياً. أما ياكوس H.R. Jauss فقد تساءل مؤخراً عما إذا كان العمل الأدبى يوجد فقط بوصفه التفسير الجمعى لأجيال متتابعة من القراء. فكل جمهور أو مجموعة قراء تستجيب إلى العمل الأدبى من خلال عدسات «أفق توقعات» بعينه (أى مجموعة من الأعراف أو القواعد). وقد تأثر ياكوس على نحو جوهري بالتقليد الفلسفى الهيرمينوطيقى وبخاصة عمل هانز-جورج جادامر H. Gadamer الذى طوَّرَ نظرية استطبيقية مؤسسة على الأفكار الفلسفية لهايدجر الذى أكَّدَ بالتالى «معطائية» الوجود الإنسانى؛ فنحن لانستطيع أن نهرب من الطبيعة «التاريخية» للشرط الإنسانى. ويعتقد جادامر أن القراءة محاولة لعبور الفجوة بين الماضى والحاضر. ونحن إذْ نقرأ فى الحاضر لانستطيع أن نتجنب المفاهيم الشوابت فى ثقافتنا، ولكننا يمكن أن نحاول داخل هذا النطاق التاريخى الخروج بفهم، يمكن فى النهاية أن يلقي ضوءاً جديداً على نص قديم. إن «أفق التوقعات» الذى نمارس فيه تفكيرنا يمكن بطريقة ما أن ينصهر مع آفاق الكتابة والقراءة الماضية. والنص ليس أثراً مادياً تحيط به شبه ظلال من التفسيرات؛ إذ تتحدَّد هويته من خلال الآفاق التى يُستقبلُ داخلها. وفى هذا السياق يمكن أن نرى فى كتابات بول ريكور P. Ricoeur صَهراً حاداً لأفكار هايدجر، وفرويد وماركس. فهو يرى، مثله مثل جادامر وياكوس، مكسباً إيجابياً فى فهم الذات قبل القارىء. ناتجاً من النضال الهيرمينوطيقى لفهم نص كتبه شخص آخر<sup>(١٠)</sup>.

وينتقد هيرش تاريخية مدرسة هايدجر، ويستخدم حجج هُسرل، الذى استهدفت «فينومينولوجيته» تأسيس معرفة بالواقع، ليس بلغة الأشياء المادية بل بلغة بنية العقل. ذلك أن معنى النص الأدبى عند هُسرل يرتبط بالموضوع «العقلى» للكاتب عند إنشاء العمل. وهكذا فإن المعنى موضوع «قصدى» (وليس شيئاً مادياً). وقد تمسك هيرش بهذه المقولة ليقف فى مواجهة النسبية التى تصبغ كثيراً من النقد الأدبى الحديث. وكان تمييزه بين «المعنى» و«المغزى» محاولة منه للتغلب على المشكلة القديمة للتفسير المتعدد. «المعنى» ثابت ومتطابق مع «نية» المؤلف، فى حين أن «المغزى» مصطلح مستخدم من أجل تفسير عمل ما تفسيراً مشروطاً تاريخياً. ومعنى العمل هو معنى المؤلف ولا ينبغى أن يمتلكه القارئ؛ فهذا سوف يعنى شبهة السرقة أو الاقتحام الأخلاقى. إن هيرش يحاول أن يحمى المؤلف مما يعتبره تنصراً أخلاقياً فى التفسير. ومع ذلك، ليس من الواضح ما إذا كان أى ناقد يمكن أن يؤسس بيقين الموضوع العقلى الذى يتصادف حدوثه مع النص فى لحظة إنشائه أو لحظات إنشائه<sup>(١١)</sup>.

لقد اعتقد هُسرل أننا إذا ركّزنا على المحتويات الجوهرية لعقولنا، «واضعين بين هلالين» كل شىء خارجها، فسوف نتمكن من الإمساك بالطبيعة الجوهرية للواقع. ذلك أن النقد الفينومينولوجى يتضمن قراءة «باطنية» للنص، واضعاً بين أقواس كل شىء خارج النص، ومختزلاً إياه إلى استعراض صرّفى لوعى الكاتب. وتجد العلاقات الفينومينولوجية بين العالم وعقل الكاتب تعبيراً عنها فى النص؛ فنيات عقل الكاتب، وبخاصة الطرق التى يَدْرِكُ فيها علاقات بين الذات والموضوعات، تُوصَلُ إلى القارئ مباشرة من خلال لغة العمل. ولكى يتم إنجاز هذا الفهم المطلق للعمل يجب على القارئ أن يصبح موضوعياً تماماً وذا عقل متفتح كلية. وتتبع مدرسة جينيف النقدية، التى تضم جورج بوليه G. Poulet، هذا المنهج<sup>(١٢)</sup>.

يُعدُّ إيزر أكثر النقاد المنظرين لـ «التلقى» تمثيلاً، وهو لا يستعير مفاهيم من الفينومينولوجيا فحسب بل من الشكلية، والسيميوطيقا، وعلم النفس الجشعالتى، وغيرها. وهو يركّز بصرامة على فعل القراءة نفسه وعلى العملية المتكشفة تدريجاً التى يستعين بها القارئ على استيعاب الأوجه والمستويات المتعددة للنص والاندماج معها. وكان أكبر مؤثر على مدخل إيزر هذا هو تلميذ هُسرل، رومان إنجاردن R. Ingarden، الذى صوّر كتابه العمل الأدبى بوصفه فناً (١٩٣١) النص على أنه مدوّنة مصنوعة من عدة طبقات، بدءاً من مستوى الكلمة ووصولاً إلى مستوى «الجوانب التخطيطية». وهذه الأخيرة تنشأ لأن الملكات الخيالية، بعكس الأشياء الحقيقية، تحتوى «بمعنى من الاحتمية»، يجب على القارئ أن يملأها أو «يردمها» تماماً. ومع ذلك، فهذا لا يعنى أن القارئ يمكن أن يجعل النص يعنى ما

يريد هو أو هي، لأن الجوانب التخطيطية للنص تزودنا بهيكل من المعاني المحددة (شبكة من البنيات المحفزة للاستجابة) التي تدفع بالقارىء إلى الاستجابة بطرق بعينها . وطبقاً لإيزر لا يمثل العمل الأدبى الأشياء هكذا ببساطة، بل يشير إلى العالم من خلال تقديم معايير أو نظم للقيمة، يمكن أن يكون الكثير منها متضمناً فى رواية مفردة ومتجسداً فى شخصيات محدّدة . إن النص يعلّق مصداقية هذه المعايير داخل عالمه الخيالى، ويضطر القارىء إلى ربطها بعضها ببعض وأن «يحقّق فعلياً» تقييماً نهائياً ، وأن يملأ «الفراغات» بين الجوانب المتعددة للنص. يعبر إيزر عن هذه القسمة غير المريحة إلى حدّ ما بين الأدوار الإيجابية والسلبية للقراءة بلغة القارىء المنقسم: حيث «القارىء الفعلى» يأتى بذخيرة من الخبرة إلى الصور التى تمرّ عبر عقله أو عقلها ؛ أما «القارىء الضمنى» فيخلقه هيكل النص ، الذى يدفع القارىء إلى البحث عن حلول للمشكلات التى يثيرها النص. إن إيزر يقدم غوّجاً مفيداً لعملية القراءة، يشترك فى أمور كثيرة مع عمل ستانلى فيش . فرحلة القارىء عبر كتاب ما عملية مستمرة لتعديلات فى وجهة النظر . ونحن نحتفظ فى عقولنا بتوقعات معينة، مؤسسة على ما فى ذاكرتنا عن الشخصيات والأحداث ، ولكن التوقعات تُعدّل باستمرار كلّما تقدّم النص. إننا نضع أيدينا على سلسلة من وجهات النظر المتغيرة، يُؤسّس كلٌّ منها منظوراً كلياً جديداً (١٣).

وقد تبنى نقدُ استجابة القارىء فى الولايات المتحدة -فى بعض الأحيان- منظوراً أكثر فردية. فاستخدم كلٌّ من نورمان هولاند N. Holland وديفيد بليتش D. Bleich علم النفس كنقطة بداية. ويعتقد هولاند أننا جميعاً نمتلك «تيمة هوية» قادرة ، مثلها مثل تيمة موسيقية، على التنوع، ولكنها تظل بحيرة ساكنة للهوية. ونحن، عندما نقرأ ، نعامل النص بلغة هذه التيمة: إننا «نستخدم العمل الأدبى لرمز أنفسنا ونضاعفها فى النهاية». ويعتقد بليتش أن المعرفة «يصنعها الناس ولا توجد مطروحة» فى الطريق ، لأن موضوعات بحثنا تتغير من خلال أفعال ملاحظتنا ، كما يرى أن كلية المعرفة تخدم حاجات الجماعة. وعندما نواجه الأعمال الإبداعية ينبغى أن نسأل «ما هى المناسبات الفردية والجماعية لهذه التحويلات الرمزية للخبرة؟» إن النقد الذاتى يفترض أن حافزنا الأساسى فى القراءة هو فهم أنفسنا . ويقود هذا الافتراض بليتش إلى التفريق بين استجابة القارىء «التلقائية» إلى نص ما وتقريره «الموضوعى» عن معناه . ونحن نستطيع فقط أن نفهم قراءة بعينها أو تفسيراً بعينه إذا فهمنا كذلك استجابة القارىء الشخصية وتاريخ غوه النفسى وتطوره (١٤). ولعلنا نرى هنا مدخلاً إلى دراسة النقاد الكبار وأعمالهم التحليلية بوصفهم قراءاً «نماذج» لهذه العملية وذلك لاستحالة دراسة الاستجابات الفردية لقراء عاديين عملياً .

## (١-١-١)

وقد أشرنا فى مقام سابق إلى سبق غير باحث، خارج نطاق الوعى الحديث بنظرية التلقى، إلى ملاحظة أهمية الاستجابة والتلقى للشعر العربى القديم فى النظرية العربية من خلال رصد اهتمام النقاد المسلمين بتلقى الشعر، وبخاصة قصيدة المدح الجاهلية والإسلامية على السواء<sup>(١٥)</sup>. وفى حين أكد البعض أن القصيدة العربية القديمة قد نُظِرَ إليها فحسب من ناحية علاقتها بالمتلقين، أى بوصفها معادلاً موضوعياً بالنسبة للمتلقى<sup>(١٦)</sup>، زاد البعض الآخر أن الربط بين الشعر والحياة بمعنى إيجابى فى تقدير الشعر ودوره الاجتماعى لم يشغل أحداً من النقاد القدامى كذلك؛ إذ انصرفوا جزئياً إلى الاهتمام بالقيم الجمالية الصرف<sup>(١٧)</sup>.

أما من منطلق نظرية التلقى فشرع بعض الباحثين فى إعادة النظر فى تاريخ القراءات فى التراث العربى مثل كتاب حسين الواد «الغنى والتجربة والجمالية عند العرب» (١٩٩١)<sup>(١٨)</sup>، ومقالة مشبال «الأثر الجمالى فى النظرية البلاغية عند عبد القاهر الجرجانى» (١٩٩٢)<sup>(١٩)</sup>، ودراسة العمري «الرواية والاختيار» تأمل تاريخ الأدب العربى من زاوية تلقى الشعر القديم» (١٩٩٣)<sup>(٢٠)</sup>، وكتاب المبخوت جمالية الألفة (النص ومتقبله فى التراث النقدي)<sup>(٢١)</sup>، وفصل خضر «الاستجابة فى نظرية التمكن عند العرب» (١٩٩٧)<sup>(٢٢)</sup>. كذلك استخدم بعض الباحثين نظرية التلقى فى مجال تحليل الأعمال الأدبية العربية الحديثة<sup>(٢٣)</sup>، كما كُتِبَت عدة مقالات وتُرجمت أخرى وبعض الكتب التى تناولت العلقى إلى العربية فى السنوات الأخيرة<sup>(٢٤)</sup>. ولاشك أن نظرية التلقى تفتح آفاقاً رحبة للمراجعة الذاتية للقراءة النقدية القديمة والحديثة على السواء. وفى هذا السياق تسعى الورقة الراهنة إلى فحص مكانة ذى الرمة وشعره عند القدماء والمحدثين من أجل استجلاء بعض الأفاق التى فتحها هذا الشاعر فى بصيرة قرائه، و/ أو بعض الأفاق التى استطاع أولئك القراء أن يستطلعوها فى أنفسهم وهم يتلقون ذا الرمة ونصه.

## (٢-١)

طرح نص ذى الرمة إشكالياته الخاصة بالتلقى على نحو حاد فى حياته؛ فحرمه من احتلال طبقة متقدمة فى التصنيف بين شعراء عصره فى سياق التيار العام «النقائضى» السائد. يطيل ذو الرمة الحديث عن ناقته فى قصيدة يمدح فيها بلالاً بن أبى بُرْدَة فيحيله الأخير إلى ناقته لكى تعطيه جائزته<sup>(٢٥)</sup>. ويبدأ ذو الرمة بانتيته المشهورة ببيت يخاطب فيه نفسه

ويتسائل عن بكائه وانسكاب دموعه، كعادة الشعراء قبله، ولكنه ينشد القصيدة خليفةً مصابة عينه بانسكاب الدمع فيختلط المعنى الصريح للكلام بالدلالة الضمنية له، ويلام الشاعر على إنشائه لظروف إنشاده<sup>(٢٦)</sup>. ويشير ابن طباطبا هنا إلى تطير السامع بما يسمع «وإن كان يعلم أن الشاعر إنما يخاطب نفسه دون المدوح»، ولهذا لم يغفر عبد الملك بن مروان للشاعر ما توهمه من مخاطبة الشاعر إياه أو تعريضه به. فتجاوز الشاعر المعنى الصريح المناسب للسياق التاريخي المباشر جعل معاصريه (عمدوحيه بخاصة) يرتابون في أنه يهتَمُّ بهم على الإطلاق. ومن ثم كان هذا الموقف الإشكالي تجاهه مرة أخرى.

كان ذو الرمة إذن من الشعراء الذين صحَّ لهم أن يعاد اكتشافهم وتلقيهم عبر عصور مختلفة، وإن لم يخلُ الأمر في بعض الأحيان من إلقاء المواقف القديمة ظلها على بعض المواقف المتأخرة من نص ذي الرمة. وربما أُلقت عبارة لياوس ضوءاً على هذه المسألة عندما قال: «إن العملية العقلية في تلقي نصٍّ ما ليست بحال من الأحوال، في الأفق الأولى للتجربة الجمالية، مجرد مجموعة اعتباطية من الانطباعات الذاتية المجردة، ولكنها -بالأحرى- إنجاز لتوجيهات بعينها في عملية إدراك موجهة، يمكن فهمها وفقاً لدوافعها الأساسية وإشاراتنا المثيرة، كما يمكن كذلك وصفها عن طريق اللسانيات النصية»<sup>(٢٧)</sup>. وقد كان يابوس، فيما يرى روبرت هولب R. Holub في العبارة السابقة، يحاول أن ينأى بأفق التوقعات عن الوقوع في شراك علم النفس المهددة له. أما الالتجاء المتكرر إلى فكرة (روح العصر) العامة، وهي، مع الفكرة السابقة، من أقوى الأفكار استجابة لذلك المفهوم عن أفق التوقع، فقد حاول يابوس أن يقدم استراتيجية مختلفة بعض الشيء من خلال تمييز الأعمال الأدبية عن الوثائق التاريخية الصرفة: «لأن هذه الأعمال تقوم بدور أكبر من مجرد توثيق حقبة زمنية بعينها، وتظل قادرة على «الكلام» إلى حد أنها تحاول حل مشكلات الشكل والمحتوى وأن تمتد على هذا النحو إلى مدى بعيد وراء مخلفات الماضي الأثرية الصامتة»<sup>(٢٨)</sup>. ويعلق هولب على هذه العبارة الأخيرة بقوله: «وهنا ربما ضيق يابوس على نفسه اختناق؛ فكون الأدب ما زال «يتحدث» إلينا لا ينفى طابعه الوثائقي. والواقع أنه ربما كان طابعه الوثائقي هو الذي يسمح له بأن «يتحدث» على الإطلاق. وبهذا التمييز يميل يابوس إلى أن يضع الأدب مرة أخرى في ذلك المجال السحري، حيث تخاطب القيم السرمدية وضعاً إنسانياً أبدياً»<sup>(٢٩)</sup>.

وسوف نرى كيف كان شعر ذي الرمة عند معاصريه أنفسهم مفرغاً من هذا الطابع الوثائقي



من ناحية ، وكيف كان، من ناحية أخرى ، فى نظر دارسيه المحدثين محلقة فى ذلك المجال السحرى. وإذا أخذنا فى حسابنا ما ذكرناه أعلاه عن اهتمام النقد العربى القديم بالمتلقى، واهتمام النقد الحديث بالنص، فيمكننا أن نفهم إضافة نظرية التلقى بوضعها القارىء فى مركز المشروع التفسيرى مما جعل توليد نموذج تطورى للتاريخ الأدبى، ونظرية فى القراءة تقوم على التفاعل أمراً ممكناً. ولكن هولب يتساءل فى نهاية كتابه، «عما إذا لم يكن التركيز الجديد للنشاط النقدي يحتفظ من «القيم القديمة» بأكثر مما يدرك منظرو التلقى... فليس هناك سبب للاعتقاد بأن مستهلك الأدب هو أكثر ثباتاً من النص المتقلب. حتى أننا لو لم نقبل تحويل بارت للقارىء إلى نص، فلماذا سنكون قادرين على قراءة الذات القارئة أو قراءة هذه الذات على نحو أيسر أو أدق من قراءة ما كانت هذه الذات تقرأه؟ وفى مقابل الغموض النصى يحتفظ نقل البؤرة النقدية من النص إلى القارىء بما فى التراث النقدي من تعيين عن طريق ترحيلها إلى مكان آخر. إننا نسلّم بأن النص متعدد، فى حين أننا نشكر فى الوقت نفسه تعددية القراء وتعددية كتابتهم» (٣٠). ويطرح هولب فى تعليقه على فيش سؤالاً يتصل بالسؤال السابق هو : لماذا يكون فى وسعنا أن نقرأ القارىء ، أو التقليد، أو المؤسسة الاجتماعية، بصورة أفضل من قراءة تنا للنص؟ (٣١) ولاشك أن هولب فى هذين السؤالين يشير حواراً، ربما كان فى صالح كل الأطراف- على حد تعبيره فى آخر صفحة من كتابه ؛ «ذلك بأن نظرية التلقى إذا استطاعت أن تدخل فى علاقة منتجة مع طرز أخرى من الفكر المعاصر، فسوف تكون قادرة على أن تقدم، كما قدمت لجيل من النقاد الألمان ، «إثارة» سعيدة للدرس الأدبى» (٣٢).

وينهى جان ستاروبينسكى J. Starobinski تلخيصه لنظرية التلقى عند يابوس بفقرة مهمة، تتصل ، فى رأينا ، بمسألة تلقى ذى الرمة وشعره قديماً وحديثاً، وتضع إطاراً كلياً لبحث هذه المسألة. يذكر ستاروبينسكى أن الانشغالات الهيرمينوطيقية فى بداية القرن التاسع عشر كانت متجهة إلى وعى الكتاب أنفسهم عن طريق تأويل إضافى من طرف الناقد. وهكذا أصبح المؤلف بالنسبة إلى جادامر ويابوس جواباً عن سؤال، فى حين يكمن السؤال الذى على الناقد المؤرّك أن يضعه فى أن نتعرف من نص المؤلف ومن داخله على الشئ الذى أدّى أولاً إلى طرح السؤال، وكيف تبلور الجواب عنه. ولا يتضمن هذا الشئ الجهد المبذول فى معرفة الغير، ولا الطموح إلى بناء تجربة ذهنية تمتلك أسبقية أنطولوجية مطلقة بالنسبة إلى المؤلف. ذلك أن المطلوب هو فك رموز النص، ومهمة التأويل هى كشف السؤال الذى يحمل المؤلف

جواباً خاصاً عنه . فالواقع أن هذا السؤال قد سأل منذ البداية قراء المؤلف الأوائيل، وحمل إليهم ردّاً قبلوه أو رفضوه . ولا تنحصر آثار القبول بالنسبة إلى المؤلفات الخالدة فى تقرّيز المعاصرين لها، فالبقاء فى حد ذاته مؤشر لحسن الاستقبال. إن قراء آخرين يضعون ، ضمن سياق تاريخى بعينه ، أسئلة جديدة لغرض الحصول على معنى جديد فى الجواب الأول الذى لم يعد يشفى غليلهم . وهكذا يتصرف التلقى فى المؤلفات قُبْعِدْ دلالتها ويُوقَّر على نحو تدريجى للقارئ الجديد فرصة إنتاج مؤلف يُقَدِّمُ إجابة تامة الجِدَّة فى الموضوع نفسه. غير أن سلسلة التأويلات التى يذكرها ستاروبانسكى هنا تضمُّ ، حسب يابوس ، «الجمهور الواسع» أى القارئ العادى الذى لا يعرف معنىً للتأويل ولا يبد حاجة إليه. وبدون هؤلاء القراء لن نفهم المهّم من تاريخ الأجناس الأدبية، ولا مصير الأدب «الجيد» والأدب «الردى» . ولا كيف تستمر أو تنحسر بعض النماذج حتى داخل المؤلفات الضعيفة نفسها. وهذا ما حدا بياوس إلى إقامة تمييز بين الأثر (الذى ينتجه المؤلف، ويحتفظ من ثمّ بعلاقة مع ذلك الماضى الذى ولد فيه) ، والتلقى الذى يتعلق بالقارئ النشط الحر الذى يحاكم النص حسب معايير عصره الجمالية قُبْدُخَل وجوده الحاضر ليعدّل بذلك ألفاظ الحوار (٣٣). ولعلنا نرى فى النصوص السابقة أن مبدأ الحوار الذاتى والحوار مع الآخر بوصفه صورة للآنا- حسب تعبير ريكور- يظهر بقوة فى جوانب هذه النظرية ومرجعياتها .

#### (٢-٠)

يختم المبخوت حديثه عن جمالية الألفة بملاحظات جيدة، يمكن أن نبدأ منها حديثنا عن ذى الرمة وتلقيه فى التراث النقدى تفصيلاً . ويرى المبخوت أن حديثه عن جمالية الألفة يرتبط «بتصور للتراث النقدى على (خلفية) شبكة من الجماليات المتصلة بلحظات الإنتاج والتقبل والخطاب الأدبى فى حدّ ذاته، ويمكن أن نبحث فى كل لحظة من تلك اللحظات عن جمالية ما تُنْعِنى مرة «بجمالية التخيل» وأخرى «بجمالية الغواية» وننظر فى «جمالية المحاكاة» أو «جمالية البيان» حتى نصل إلى الأسس العميقة التى تشدّها جميعاً» (٣٤). ويرى المبخوت أن جمالية الألفة هذه أمر «يمكن اعتباره فرضية عمل وأطروحة تحتاج إلى برهنة وتدقيق ف فيها يمكن أثر المتقبل فى تحديد خصائص النص الأدبى على النحو الذى تصوّره القدماء» (٣٥). وربما كان أهم هذه الملاحظات ما ذكره عن إعلان الجاحظ منذ مرحلة مبكرة عن بدايات تحوّل ما من المشافهة المحض إلى ضرب من ضروب الكتابة. ويعلق المبخوت على كلام الجاحظ بأنه « - على خطورته- يدفعنا إلى التساؤل عن مدى تحوّل الثقافة العربية فعلياً من ثقافة مشافهة إلى

ثقافة قوامها الكتابة، بأقوى ما فى كلمة كتابة من معنى وما تفترضه من عبارات وقواعد. أفلا تكون المرحلة التى أحس بها الجاحظ وعبر عنها وشهد عليها عصر التدوين هى ما أسماه بعض المختصين فى الآداب الكلاسيكية «بمرحلة المخطوط»؟ فتكون الصفحة بذلك بديلاً عن الذاكرة فى المرحلة الشفوية. إنها الذاكرة وقد قيدت بالرسم والخط أى أن ما كان يقال من شعر شفويا- حتى تقصر اهتمامنا على مجال الشعر- حُطّ فى صحائف دون أن يس منطق العلامة والخطُ المرسوم لغة الشعر وسُنَّتُهُ» (٣٦). ويرى المبخوت أن فى التراث العربى بعض الكتابات التى تنازعها الإنشاء والرسم لكن أثرها فى الخطاب النقدي مفقود علاوة على هامشيتها (٣٧). ويمكن أن نشير هنا إلى رأى أحدث لبول زيمثور P. Zumthor فى الكتابة مقابل الصوت فى سياق البدو بخاصة؛ يقول: «إن الكتابة تلازم مكانها لا تبرحه، ووتركد؛ أما الصوت فيتباهى. تنتمى الكتابة إلى نفسها وتحفظ نفسها؛ فى حين يفيض الصوت بمشاعره ويدمر نفسه. الكتابة تُقنِعُ؛ الصوت يصيح. الكتابة تُجمَعُ ما يفرقه الصوت؛ إنها تتأثّر من الاستحكامات ضد حركية mouvance الصوت. وفى فضائها المغلق، تكثّف الكتابة الزمن، تُصَفِّحُهُ، تُجَبِّرُهُ على أن يسحب نفسه خارجاً فى اتجاه الماضى والمستقبل؛ من الفردوس المفقود ومن المدينة الفاضلة. ومغموراً فى فضاء غير محدود، فالصوت حاضر فحسب، دون بصمة، دون علامة للتعرف التاريخي: اتقاد شعورى خالص. وبالصوت نظل جزءاً من العرقي القديم والقوى للبدو» (٣٨). وفى الحقيقة تكمن إشكالية شاعر بدوي مثل ذى الرمة، عاش فى حقبة تواصل المشافهة والكتابة، فى محاولته إعطاء الصوت بُعداً الكتابي، وإعطاء الكتابة بعدها الشفوي، إذا جاز التعبير. وقد أحس كثير من المعاصرين بهذه الإشكالية على أنحاء مقاربة، ولكن أحداً لم يحلها من خلال رصد تفاعل البعدين الكتابي والشفوي فى شعره. ولعل أكثر هذه الأنحاء وضوحاً هو ذلك البُعدُ «الميتافيزيقي» فى تفسير شعر ذى الرمة عند معظم المعاصرين، والإحساس القوي لديهم بالربط بين شعر ذى الرمة والخروج إلى عالم مثالي، تتميز الكتابة بالتعامل معه على وجه خاص فى مقابل آنية البُعدِ الشفوي المرتبط باللحظة التاريخية للشاعر. وهكذا مثلاً ترى المبخوت فى آخر صفحة من جمالية الألفة بذكر، على كونه لا يدرس ذا الرمة، أهمية «دراسة ما تركه الأسلاف دراسة ترمى إلى نظام اللغة القديم والأطوار التى قد يكون مرّ بها وبيان الأساليب المختلفة وعباراتها وتدقيق النظر فيما يكمن من رؤى ومواقف وراء أقطار وتلّبر وظيفة الكتابة ودوافع الخروج باللغة من حد المجاز وغير ذلك من قضايا التراث النقدي عسى أن تتمكن يوماً من ضبط صلة ذلك كله بالنظام المعيارى الشامل الذى يحكم نظرة الإنسان القديم إلى الكون والإنسان والإله» (٣٩).

عاصر ذو الرمة الكتابة العربية وقد استوت شكلاً وتنقيطاً ، وتواترت الأخبار عنه فى كتب الأدب القديمة والحديثة فعكست لنا على صفحاتها ، وعلى نحو إشكالى ، ما يتصل بمدى إخلاصه للتقليد الشفهى للشعر الجاهلى من ناحية ، وميله الواضح إلى تبني المنزع الكتابى المتنامى فى عصره ، من ناحية أخرى. ولعل المحصلة الأولى لهذه الأخبار هى حكم بعض المعاصرين الذى يُرجعُ صدق كلام القدماء عن ذى الرمة بأنه لم يكن شاعراً مطبوعاً ، على حد تعبير بروكلمان <sup>(٤٠)</sup> ، ويذهب إلى « أن ذا الرمة وإن كان يسلك مذهب شعراء البدو فى القصائد ، كثيراً ما ينم شعره على أنه حضرى » <sup>(٤١)</sup> . وهو يذكر كذلك أن ذا الرمة « كان يكتب فيشبه أشياء مختلفة بالحروف ، على حين كان قدامى الشعراء لا يشبهون إلا الأطلال بالحروف الدوارس. وكذلك شبه معاصره: المراكز بن منقذ ، رسوماً بخط اللام » <sup>(٤٢)</sup> . وعلى الرغم من ندرة تشبيه ذى الرمة بأشياء أخرى خارج سياق الأطلال بالكتابة أو بالحروف ؛ حيث لم يذكر أسماء للحروف إلا فى تشبيه واحد لعين ناقته بالميم ، وفى الرحيل وليس فى النسيب ، فإن بروكلمان يتهم ذا الرمة بأنه شاعر غير مطبوع بسبب هذه التشبيهات ؛ وكان أخرى ببروكلمان أن يتعمق ما ذكره هو نفسه من أن ذا الرمة يضع قدميه فى قارين فى الوقت نفسه ، أى المذهب البدوى والحضرى معاً .

والحقيقة أن لذى الرمة دوراً أساسياً فى إشاعة هذا الجدل حول شعره وشاعريته ، فقد تواترت الأخبار بتعلمه الكتابة سرّاً ، وخشيته أن يعلم القوم بأمره وإن كانت حجته فى ذلك عندما انكشف الأمر قوله لأحد ناسخى شعره : « قدم علينا رجل من الحيرة ، فكان يؤدّب أولادنا ، فكنت آخذ بيده فأدخله الرمل فيعلمنى الكتاب ، وأنا أفعل ذلك لئلا تقول على ما لم أقل » ، وفى خبر ثان فى الموضع نفسه ، يزيد ذو الرمة قوله : « فاستحسنها ( أى الحروف ) فثبتت فى قلبى ولم تخطها يدي » <sup>(٤٣)</sup> . مثلما كان يخشى من الرواة الأعراب أن يجيء ببعض شعره على غير وجهه « وقد نحت من جبل - على حد تعبيره <sup>(٤٤)</sup> ، على الرغم من اعترافه فى خبر آخر بأن معرفة الكتابة « عندنا عيب » ، على حد تعبيره <sup>(٤٥)</sup> .

وتعكس هذه الأخبار وغيرها رغبة الشاعر الواعية وغير الواعية فى الاحتفاظ بنص « ثابت » لشعره فى مجتمع أدبى « كتابى » شاعت فيه ظاهرة الانتحال ، بحيث لم ينجُ الشاعر نفسه من الوقوع فى دائرتها . فقد تلقى بعض معاصرى ذى الرمة شعره بأن انتحلّه علناً فى

موقف الإنشاد، على نحو ما نرى فى أخباره مع الفرزدق الذى «صادر» بعض أبيات ذى الرمة وانتحلها لنفسه زاعماً بأنه أحق بها منه<sup>(٤٦)</sup>، دون أن يستطيع الشاعر فعل شيء حيال ذلك . أما ذو الرمة نفسه فأتهم بسرقة شعر أخوته والبناء عليه<sup>(٤٧)</sup>، بل إن رؤية الراجز كان يزعم أنه كلما قال «شعراً سرقة ذو الرمة»<sup>(٤٨)</sup>، ووضعت ابنة عم مى أبياتاً على لسان ذى الرمة يذم فيها مياً «فكان ذو الرمة إذا ذكِر له ذلك يمتعض منه ويحلف أنه ما قالها قط»<sup>(٤٩)</sup>. إن الانتحال ظاهرة تشيع فحسب فى البيئة الأدبية الكتابية، وهذا ما حدث فى المجتمع العربى بعد الإسلام، وبدءاً من عصر ذى الرمة على وجه الخصوص، وقد انسحب تعامل النقاد المسلمين مع هذه المشكلة فيما يتصل بالشعر المعاصر لهم على تناولهم الشعر الجاهلى . ولكننا فى حالة شاعر مثل ذى الرمة نقابل نظيراً إبداعياً لهذا التعامل مع الشعر الجاهلى، ولعل إخلاص ذى الرمة فى هذا الشأن شكّل بعض عوامل التوتر مع معاصريه من الشعراء والنقاد على السواء .

وهكذا يمكن أن نرى كذلك فى هذه الأخبار حول ذى الرمة التى تشير إلى انتحاله شعر أو انتحال آخرين شعره أصداءً لتلك المرحلة التى «اختلط» فيها العقل الشفوى بالعقل الكتابى دون وعى كامل بطبيعة الاختلاف بينهما . ومن هنا كان كذلك «اختلاط» حكم معاصرى ذى الرمة على شعره : فمرة يُشبه شعر القدماء، الجاهليين تحديداً ويُقارَن بامرىء القيس، وأخرى لا يُشبه شعر العرب . ويمكن ملاحظة بعض التناقض الظاهرى فى هذه الأخبار نفسها . يتصل بشعرية الكتابة عند ذى الرمة فى مستوى أعمق من التأمل . إن ذا الرمة حالة تاريخية نموذجية فى الوقوع على خط التماس، أو السطح البينى Interface بين الشفاهية والكتابية . وقد عبّر ذو الرمة عن حالته هذه فى أقواله المقتبسة أعلاه من مثل قوله على الحروف : «فاستحسنتها فشجنت فى قلبى ولم تخطها يدي» . وقد لاحظ والتر أونيغ أن تعلم القراءة والكتابة يعوق الشاعر الشفاهى، كما اكتشف ذلك ميلمان بارى؛ فالتعلم يُدخل فى عقل الشاعر مفهوم النص بوصفه الأساس المتحكّم فى الرواية، وبذلك يتدخل هذا المفهوم فى عملية الإنشاء الشفهى التى ليس لها علاقة بالنصوص<sup>(٥٠)</sup> . فالعقل كما يقول أونيغ<sup>(٥١)</sup>، ما ينفك يُنظر فى ذاته لدرجة أن الأدوات الخارجية نفسها (مثل الكتابة) التى يستخدمها لإنجاز أعماله، تصبح جزءاً من داخلته، أى تصبح جزءاً من عملية النظر إلى الذات التى يمارسها العقل . ومن بين تأثيرات الكتابة فى هذا الصدد يشير أونيغ مرة أخرى إلى أن الكتابة تزيد من

حدة الوعي مما يعنى غُرْبَةً عن الوسط الطبيعي. وهذه الغربة يمكن أن تنفعنا ، بل هي في الحقيقة جوهرية للحياة الإنسانية التامة من جهات عدة. ونحن لكي نحيا ونتفاهم أصلاً، لانتحتاج إلى القُرْبِ فحسب، بل نحتاج إلى البُعْدِ كذلك<sup>(٥٢)</sup>.

ونستطيع النظر في بعض أخبار ذي الرمة بشيء من التفصيل من هذه الزاوية. فنجد مثلاً يوصف بأنه خاتم الشعر القديم الذي فتح بامرئ القيس، على حد تعبير أبي عمرو بن العلاء، صديق الشاعر وأحد رواة شعره<sup>(٥٣)</sup>، كما يرى ابن سلام الجهمي أن له حظاً في حُسْنِ التشبيه لم يكن لأحد من الإسلاميين ، وكان علماؤنا يقولون : أحسن الجاهلية تشبيهاً امرؤ القيس ، وأحسن أهل الإسلام تشبيهاً ذو الرمة<sup>(٥٤)</sup>. فإذا كان هذا الربط بين الشعر الجاهلي، ممثلاً في امرئ القيس ، والشعر الإسلامي، ممثلاً في ذي الرمة، من علامات إحساس القدماء بالعلاقة القوية بين الشعر الجاهلي والإسلامي ، فهو يكشف ضحياً كذلك عن إحساسهم بالفروق بينهما. وهذا الإحساس «المختلط» عند القدماء يمكن ملاحظته في خبر آخر ، خلط فيه بعض الأعراب بين قصيدة استمع إليها والقرآن فقال له : «أشهد عَنكَ- أي أَثُوكَ - لفقير محسن ما تتلوه، وكان يحسبه قرآناً»<sup>(٥٥)</sup>، بل ربما أَكَّد الشاعر نفسه هذا المعنى فـ «كان ذو الرمة ينشد الشعر، فإذا فرغ قال: والله لأكسعنك بشيء ليس في حسابك: سبحانه الله، والحمد لله، ولا إله إلا الله، والله أكبر»<sup>(٥٦)</sup>. فيدلُّ هذا الخبران على تداخل النص الشعري والنص القرآني في وعي بعض الأعراب، وفي وعي ذي الرمة نفسه، وهو وعي يذكرنا بـ «الاختلاط» الذي سببه النص القرآني في وعي متلقيه الجدد زمن نزوله ، عندما «خَلَطُوا» في محاولتهم نسبته إلى الشعر أو السحر. أما النتيجة المباشرة لهذا الوعي «المختلط» فهي الاعتراف بإشكالية النص الجديد التي تتركز هنا في احتوائه على بُعْدَي الشفوية والكتابية على نحو خاص. ولعل النتيجة غير المباشرة هنا هي ذلك التوحد في الإحساس بالنص لحظة تلقيه عند كل من المؤلف والمتلقي على السواء . إن ثمة شفرة متصلة بين المؤلف / والمتلقي يحكمها الشرط التاريخي لإنشاء النص واللحظة التاريخية لإنشاده . وفي مثل هذه الإشارات يمكننا قتل بعض عناصر أفق التوقعات التي عاصرت نص ذي الرمة.



## (٢-١-١)

وقد ذهب بعض المعاصرين إلى فهم هذه الإشكالية بين الشفوية والجاهلية والكتابية القرآنية والشعرية الحدائثية العباسية والصوفية مذهباً يحسن بنا مناقشته لاتصاله بمناقشة القضية نفسها في سياق ذي الرمة وشعره . فيرى أدونيس، أو هو «يشعر» على حد قوله ، «أن الخطاب النقدي الذي قدم لنا في الماضي الشعر الجاهلي، ولا يزال يقدمه، هو نفسه الذي يحجبه عنا الآن»<sup>(٥٧)</sup>، وأن هذا الخطاب النقدي هو الذي تكمن فيه الأزمة الشاملة التي نواجهها مع هذا الشعر، حيث أوله، ونظر إليه وقد حوّل خصائصه الشفوية إلى قواعد معيارية مطلقة للشعرية الكتابية، بحيث استبعد من مجال الشعرية كل ما تفترضه الكتابة : التأمل، الاستقصاء ، الغموض ، الفكر. ولكن أدونيس يعود في عمل لاحق إلى القول بأن «الحقيقة التي توصلنا إليها القراءة الجديدة لفترة «الجاهلية» ، هي أن ما سُمّي «الشعر الجاهلي» - بنوع من الازدراء الضمني، إنما كان شعر حضارة؛ كان شعراً يصدر عن رؤية مركبة، غنية ، وباختصار : حضارية»<sup>(٥٨)</sup>.

وتأتى الإشكالية في كلام أدونيس من أنه يعبر نقطة التماس (والتحول) بين الشعرية الشفوية إلى الشعرية الكتابية وطبيعتها الجدلية، تلك النقطة التي يمثلها غودجيا ذو الرمة من وجهة نظرنا، ملتفتاً (أى أدونيس) إلى سلطة النص القرآني في التقليل من قيمة الشعر الجاهلي المعرفية<sup>(٥٩)</sup>، كما التفت سابقاً إلى أن «النص القرآني الذي نُظرَ إليه بصفته نفيًا للشعر، بشكل أو بآخر ، هو الذي أدّى على نحو غير مباشر، إلى فتح آفاق للشعر، غير معروفة ولا حد لها، وإلى تأسيس النقد الشعري، بمعنى الحق»<sup>(٦٠)</sup>. فهذه الحدية في النظر إلى المسألة، على اعتراف صاحبها بتواصل الإبداع الجديد مع الإبداع القديم<sup>(٦١)</sup>، هي التي قوّتت على أدونيس التقاط محور التماس بين الشعر الجاهلي الشفوي والشعر الإسلامي الكتابي، وحصرته في إلقاء المسئولية على النص القرآني سلباً وإيجاباً. وقد ذكرنا أعلاه موقف الأعرابي عند سماعه شعر ذي الرمة، وموقف ذي الرمة من شعره نفسه في هذا السياق . فيكشف هذان الموقفان ضمناً عن بعض أبعاد الجدل المعرفي بين الشفوية والكتابية في مستوى التلقى والرعى لدى الجمهور ولدى الشاعر على السواء. أما قول أدونيس بأن مبادئ الشعرية الكتابية تمت صياغتها في ظل نظرية النظم القرآني عند عبد القاهر الجرجاني ، ومن قبله الصولي (ت ٣٣٦هـ) ، متمثلة في الدفاع عن طريقة أبي تمام الشعرية، فيتجاوز زمنياً ونقدياً

التحول الشعري والنقدي الفعلى فى تاريخ الثقافة العربية، ويركز على المرحلة التالية لى الرمة متمثلة فى بشار وأبى نواس ومسلم بن الوليد وأبى تمام. ولعلنا لاتستطيع أن نقدر «حادثة» أى من أولئك الشعراء دون تلمس بذور جدل العلاقة بين «النص» الشفوى والنص الكتابى فى الثقافة العربية. ذلك أن ذا الرمة يجمع أو لنقل يَجْدُلُ فى شعره بين شعرية شفوية لامفرٌ منها لكل قول من ناحية، وشعرية كتابية «تاريخية»، كانت قد تأسست فى المجتمع الإسلامى بوحي من النص القرآنى والشعر الجاهلى معاً، من ناحية أخرى. وإذا اتفقنا مع أدونيس فى أن الشعر «لا يكتسب... حداثته من مجرد راهنيته، وإنما هى خصيصة تكمن فى بنيته ذاتها»<sup>(٦٢)</sup>، فإن شعر ذى الرمة، بشهادة بعض نقاده القدماء والمحدثين، يُعدُّ شعراً حداثياً من الطراز الأول، من حيث كان هذا الشعر ينهض بإقامة التوازن بين المعادل السمعى (الشفوى) والمعادل الموضوعى (الكتابى) فى سباقه الخاص. ذلك التوازن يُعدُّ من أهم المقاييس التى سعى النقاد المعاصرون إلى البحث عنها فى الشعر الحديث<sup>(٦٣)</sup>.

## (٢-٢)

فإذا عدنا إلى ذى الرمة وجدنا رواة شعره يتعاملون معه تعاملهم مع الشعر الجاهلى، أى بوصفه شعراً يمكن روايته بصور مختلفة دون وعى أو قصد إلى التغيير، فيشكرو من ذلك، كما أشرنا أعلاه. أما ذو الرمة نفسه فكان قادراً على تمييز الجاهلى «الأصيل» من الشعر، ينتحله حماد الراوية لنفسه وإن صعب عليه التدليل على هذا التمييز بالضرورة أو بالتحديد<sup>(٦٤)</sup>، أو يحكم على أبيات يروى حماد نفسه حكايتها : «قدم علينا ذو الرمة الكوفة، فلم نر أحسن ولا أفصح ولا أعلم بغريب منه، فَعَمُّ ذلك كثيراً من أهل المدينة، فصنعوا أبياتاً وهى قوله:....، قال [حماد] : فاستعادها مرتين أو ثلاثاً ثم قال : ما أحسب هذا من كلام العرب»<sup>(٦٥)</sup>. فذو الرمة كان يستطيع أن يميز برعيه «الكتابى» طبيعة الشعر الذى كان يصدد إنشائه من الشعر السابق عليه أو المصنوع على منواله على السواء.

ومهما يكن من أمر، فإن ذا الرمة نفسه كان يمارس عملية «تحكيك» شعري بعد الإسلام تذكرنا بالممارسة نفسها لدى زهير بن أبى سلمى فى الجاهلية، ولكن ثمة اختلافاً بين الشاعرين. فيروى أن ذا الرمة ظل يعيد النظر فى بائيته ويزيد عليها حتى مات<sup>(٦٦)</sup>. فهذا الخبر يعطى انطباعاً مزدوجاً بأن ذا الرمة كان مازال واقعاً تحت تأثير هذا التقليد الشفوى للشعر الجاهلى برغم نزوعه الكتابى الواضح. وفى عبارة أخرى، يعكس هذا الخبر هذه

الازدواجية النفسية عند ذى الرمة فيما يتصل بعلاقته بالشعر الشفوى القديم والشعر المعاصر له. إنها عملية تلقى مزدوج للماضى والحاضر الشعرى فى الوقت نفسه من جهة الشاعر والجمهور المعاصر له، دون أن يكون لها الوزن نفسه عند الفريقين فى كل مرة.

ولكننا يمكن أن نعدّ زيادة ذى الرمة وإنقاصه أبياتاً فى قصيدة له على مدى زمنى طويل بمثابة عملية «تحكيك» شعرى شفوية من جهة وكتابتية من جهة أخرى : شفوية لأنها لا تلتزم برواية واحدة للقصيدة ، أى تغير من الرواية فى كل إنشاد أو مراجعة ، وكتابتية لأن القصد منها الوصول إلى أكثر هذه النسخ فزادة وثباتاً . إنها عملية تلقى معقدة يمرُّ بها كل الشعراء الكبار وبخاصة أولئك الذين تخترق الكتابة وعيهم، ويقفون على مسافة قرائية من نصهم. أما زهير فقد أثبت البحث الحديث أنه فاق معاصريه فى الإخلاص للتقليد الشفوى الذى كان يعيش عليه، إذ جاز التعبير، ولم يكن هدفه من وراء ذلك «التحكيك» الخروج على هذا التقليد المتميز بطابعه الصياغى، أى اعتماده على الصيغة المتكررة فى الموضع الوزنى نفسه<sup>(٦٧)</sup>، بقدر ما كان تأكيد التزامه بهذا الطابع. فذو الرمة ينطبق عليه قول روسو فى سياق تأثير الكتابة «إذ المرء أضحى كل شئ يقول كما لو كان يكتبه» لم يَغْدُ إلا قارئاً يتكلم<sup>(٦٨)</sup>. أما زهير فأقرب إلى أن يصدق عليه قول أونيغ: «كان الشاعر القديم حين يدون قصيدته يتخيل نفسه منشداً إياها أمام جمهور»<sup>(٦٩)</sup>. ومن هنا كان افتخار ذى الرمة بسهره لنظم الشعر الغريب «الكتابى»<sup>(٧٠)</sup>. فإذا كان البحث الحديث أثبت أن زهيراً الشاعر الجاهلى كان حريصاً ، بتحكيكه الشعرى، على أن يحقق أكبر قدر من الاتساق والتفوق مع النموذج الشعرى السائد فى عصره، فقد سعى ذو الرمة، عبر العملية نفسها ولكن فى سياق معرفى آخر، إلى إنجاز أبعد مدى من التفرد فى شعره مما جعل معاصريه لا يعترفون بمكانة متفوقة له بينهم، لأن شعره لا يشبه شعرهم . ومن ثمَّ صَحَّ كذلك أن يرجع هذ إلى حسدهم إياه فيما ترويه أخبار كثيرة<sup>(٧١)</sup>. فـ «الحسد» هاهنا قرين الاختلاف «الفردى» الكامن فى سعى ذى الرمة لإرضاء ذاته «الفنية» فى حين سعى معاصروه إلى إضاء روح جماعة، استقطبها الحس «النقائضى» السائد فى عصرها. ولعل النظر إلى ذى الرمة بوصفه من عشاق العرب وسلوكه مع الشعراء الأمويين العنبريين فى الوقت نفسه الذى يحسب فيه من شعراء «النسيب» ، أى الشعر التقليدى ، يكشف عن بعض جوانب الخصوصية فى أخباره وشعره من حيث جمع بين شعر النسيب (الجاهلى) وشعر الغزل (الأموى) على نحو فريد .

وإذا استعرضنا بعض أخبار ذى الرمة فى الأغانى وجدنا بعض الإشارات المهمة إلى وعى ذى الرمة ومعاصريه بالبعد الكتابى فى شخصيته ، بل ربما أمكن تأويل بعض أخبار الشاعر التى تمتد إلى طفولته من هذه الجهة كذلك. وثمة أكثر من خبر يؤكد «ثقافة» ذى الرمة التى تتجاوز «بلاغة» البدوى التقليدى . وأول هذه الأخبار ما يشير منها إلى أن ذا الرمة كان «كثيراً ما يأتى الحضر فيقيم بالكوفة والبصرة»<sup>(٧٢)</sup> ، ذكر حماد : «قدم علينا ذو الرمة الكوفة فلم أرَ أفصح ولا أعلم بغريب منه»<sup>(٧٣)</sup> ، وروى المزيانى قول الأصمعى : «وكان الكميت بن زيد معلماً بالكوفة فلا يكون مثل أهل البدو، وكان ذو الرمة معلماً بالبدو، وكان يحضر اليمامة والبصرة كثيراً، وكانا جميعاً يستكرهان الشعر»<sup>(٧٤)</sup> . وقد لاحظ الأصمعى نفسه، فى سياق استخدام ذى الرمة كلمة «زوجة» بدلاً من «زوج» ، أن ذا الرمة قد أكل البقل والمملوح فى حوانيت البقالين حتى يَشِمَ<sup>(٧٥)</sup> . فهذه الأخبار كلها تدور حول تمييز بعض معاصرى ذى الرمة ونقاده المبكرين عقله «المعقف» على خلفية «بدواته» . فقد كان يزور المدن وقيم فيها بين «مثقفيها» حتى ليفاجىء الكميت نفسه، النظير «الملنى» له، فيقول عنه بعد أن استمع إليه: «هذا والله ملهم، وما علمُ بدوى بدقاتى الفطنة وذخائر كنز العقل المعد لذوى الأبواب ؟ أحسن ثم أحسن»<sup>(٧٦)</sup> . فثمة إجماع هنا على تميز ذى الرمة بـ «جودة الفهم والفطنة» ، و«عقل رصين» ، وقدرة على الإخبار ، «ثم يرد على نفسه الحجة من صاحبه فيحسن الرد ، ثم يعتذر فيحسن التخلص ، مع حسن إنصاف وعفاف فى الحكم»<sup>(٧٧)</sup> ، وهو كذلك كان مفوهاً ، إذا كلمك أبلغ الناس ، يضع لسانه حيث يشاء»<sup>(٧٨)</sup> ، كذلك «لم يكن أحد من القوم فى زمانه أبلغ من ذى الرمة ولا أحسن جواباً ، كان كلامه أكثر من شعره»<sup>(٧٩)</sup> . لم يكن ذو الرمة إذن ليغفل العالم الجديد الذى يعيش فيه عندما يذهب إلى المدينة بغاية. ولعل ما يروى عن كتمانته تعلم القراءة الكتابة، وخجله من أن يعرف الناس هذه الحقيقة عندما اكتشفت ، من قبيل تأكيد أهليته لقول الشعر ، «والنشر» أيضاً ، على نحو مخصوص بصرف النظر عن معرفته القراءة والكتابة. إن «المعرفة» هنا تتجاوز العلم بالشئ إلى «جوهر الوعى بقيمته، وممارسته على هذا المستوى من الوعى سواء أكان ذلك لتثبيت نصه أمام الرواة الأعراب أن لإعادة تنقيحه أمام الرواة الكاتبين. فى الحالة الأولى كان ذو الرمة يخشى من استهانة الرواة «الشفويين» بشعره<sup>(٨٠)</sup> ، وفى الحالة الأخرى كان يكاد يُقَسِّدُ شعره عليهم<sup>(٨١)</sup> . وبعبارة أخرى، نرى ذا الرمة كأنه «يقرأ» شعره من جديد حين «يسمعه» مرة أخرى، فيعلن له أن «يكتبه» بوجه آخر غير الذى أنشده / أملاه أول مرة<sup>(٨٢)</sup> . فـ «القراءة» بالعين «والإتشاد» بالصوت هاهنا

عمليتان لاتتعارضان فى نفس ذى الرمة ، ويكون العنصر الواصل بينهما هو حرصه على إثبات نص ثابت (رواية واحدة) لعمله كما ذكرنا أعلاه. كذلك أوردنا أن ذا الرمة أصبح معلماً للصبيان فى البادية؛ أى يعلمهم القراءة والكتابة والقرآن . وقد رأى الأصمعى أن كون ذى الرمة معلماً ، مثل الكميث، بالإضافة إلى تردد ذى الرمة على اليمامة والبصرة كثيراً، - جعلاه «يستكره الشعر»، وإن «كان ذو الرمة أحسن حالاً عند الأصمعى من الكميث»، على حد تعبير المزياني فى الموضع نفسه. و«استكره الشعر» لدى الأصمعى عبارة يمكن أن تعنى لدينا كتابية هذا الشعر واختلاف نمطه عن ذلك الذى يتوقعه الأصمعى اللغوى التقليدى، أو لنقل إن هذه العبارة نفسها ليست إلا تفسيراً من الأصمعى لصعوبة شعر ذى الرمة واختلاف نمطه عن المؤلف فى عصره . وقد عدّه الأصمعى نفسه: «حجة، لأنه بدوى»، ولكنه أرف ذلك بقوله : «وليس يشبه شعره شعر العرب، ثم قال : إلا واحدة تشبه شعر العرب ، وهى التى يقول فيها : «والباب دون أبى غسان مسدود» وبالشين أيضاً<sup>(٨٣)</sup>. بل لقد تمنى الأصمعى لو أدرك ذا الرمة حتى يشير عليه بأن «يدع كثيراً من شعره؛ فكان ذلك خيراً له»<sup>(٨٤)</sup>. وبالطبع ليس الأصمعى هو «الحجة» المطلقة فى هذا الشأن ، فهذا جرير، على حسده له، قال عنه : «أخذ من طريف الشعر وحسنه ما لم يَسِيقْهُ إليه أحد غيره»<sup>(٨٥)</sup>، وقد اتفق معه الفرزدق نفسه فى هذا رأى، بالإضافة إلى ما ذكرناه أعلاه من رأى حماد فى فصاحة الشاعر وعلمه بالغريب. وبالطبع هناك أسباب وآراء أخرى، «سلبية» فى مجملها ، مشهورة لعمر بن العلاء وجرير فى هذا الصدد : «إنما شعر ذى الرمة نقط عروس تضحل عما قليل، وأبعاد ظبى لها شَمٌ فى أول شَمِّه ثم تعود إلى أرواح البعر»<sup>(٨٦)</sup>. ولكن هذا «الاختلاف» والتنوع فى الآراء حول شعر ذى الرمة هو نفسه، فى النهاية، علامة على حيوية خاصة تميزت بها عملية تلقى شعره بين معاصريه ، قامت المعاصرة نفسها بدور جوهري فى تشكيلها ، وتأکید الإشكالية الخاصة التى ينطوى عليها.

وعلى أية حال كان لعملية التلقى هذه عدة نتائج؛ منها تعدد روايات ديوان ذى الرمة وشروحه ، على الرغم من كل هذا الحرص على «كتابه» على يد الشاعر وبعض رواته، وشارك فى شروحه المتعددة الأصمعى نفسه بشرح ، يرى سزكين أنه «أتم صنعة وصلت إلينا للديوان»، وأكثرها تواتراً<sup>(٨٧)</sup>.

ويمكننا أن نورد خيراً عن علاقة ذى الرمة بأستاذه الراعى النميرى الذى كان الشاعر راوية له. فقد «قبل لذى الرمة: إنما أنت راوية الراعى ، فقال : أما والله لئن قيل ذاك، ما مثلى ومثله إلا شابٌ صعبٌ شيخاً فسلك به طُرُقاً ثم فارقه ، فسلك الشابٌ بعده شعاباً وأودية لم

يسلكها الشيخ قط»<sup>(٨٨)</sup>. فوعى ذى الرمة باختلاف مذهبه الشعرى عن مذهب أستاذه يعنى وعيه الضمنى بمفارقتة الشعر الذى سبقه ، بل المعاصر له كذلك، واستكشافه فيه «شعاباً وأودية لم يسلكها الشيخ قط» - على حد تعبيره . ولعل هذا الوعى بالاختلاف هو الذى جعله - من ناحية- يختلف عنه و«يشاكله» فى الوقت نفسه . ويمكن أن نستشهد هنا بحادثة ذات مغزى فيما يتصل بـ «ثقافة» ذى الرمة الشعرية . فقد أنشد حماد الراوية ، وكان يروى شعر ذى الرمة أيضاً- أنشد شعراً أمام بلال بن أبى بردة مدحه به، وعند بلال ذو الرمة الشاعر. فقال له بلال : كيف ترى هذا الشعر؟ قال لَذُو الرمة : جيداً وليس له . قال : فمن يقوله ، قال لا أدرى إلا أنه لم يَقُلْهُ هو . وتنتهى الحكاية باعتراف حماد بأن الشعر قديم لبعض القبائل ، ولا يرويه غيره . وقد سأل بلال حماداً : «قَمَنْ أين علم ذو الرمة أنه ليس من قولك. قال : عَرَفَ كَلامَ أَهْلِ الجاهلية من كَلامِ أَهْلِ الإسلام»<sup>(٨٩)</sup>. ومع ذلك فإن ذا الرمة لم يَنجُ ، مع حساسيته الفائقة بالشعر الذى سبقه، لم ينج من إهمال متعمد ، اختلطت فيه الأسباب الفنية بالشخصية والسياسية لدى معاصريه ، ومنهم بلال بن أبى بردة نفسه، الذين كانوا، على الرغم من اعترافهم بشاعريته لا يُعَدُّونه من الفحول، ويَنعَوْن عليه الاقتصار فى «البكاء فى الديار»<sup>(٩٠)</sup> دون أن يدخل مثلهم فى دائرة المدح والهجاء التى احتلت معظم شعرهم . لقد كان ذو الرمة: يرد على أبى عمرو ، أنت مُفَرَّد فى علمك، وأنا فى علمى وشعرى ذو أَشْبَاهٍ»<sup>(٩١)</sup>. فقد خرج ذو الرمة على «الإجماع» الثقافى - الشعرى ولكن خروجه لم يحسب «اجتهاداً» بل فسر ، على الرغم من وعى نقاد مثل ابن قتيبة باختلاف قدرات الشعراء وعدم علاقة ذلك بشخصياتهم الاجتماعية على نحو ما أشرنا أعلاه، على أنه نوع من «المروق» الشعرى «الرجمى» ، إذ جاز التعبير . «لقد كان ذو الرمة» ، كما يذهب «ياروسلاف ستيتكيفيتش» ، على نحو دقيق متشبعاً بروح التقليد الشعرى البدوى الكلاسيكى وآلياته . وقد استطاع ، بهذا التشبع الذى حقق له وعياً بذاته ، أن يبدو «ملوسياً» من حيث يمكن أن يشير هذا المصطلح كذلك إلى بنية نفسية. وهكذا يكون من الصعب أن نحفظ بالفكرة النيوكلاسيكية عن الأسس التى قام عليها التقليد الأدبى البدوى، تلك الفكرة التى تؤكد إصرار ذى الرمة على موقفه العقلى المنكر لكتابتته وبالتالى إنكاره المرحلة الشعرية التالية للشعر الجاهلى، تلك المرحلة التى أنتجت تفسيراً للتقليد الكلاسيكى الجاهلى من منطلق القصد إلى الاستمرار به وأدت فى النهاية من داخل هذا التفسير نفسه إلى إعادة تفسيره»<sup>(٩٢)</sup>. ويرسم هذا التعليق إطاراً مناسباً للمناقشة السابقة لموقف ذى الرمة «النثرى» ،



إذا صح التعبير، من التقليد الشعري الذي كان متشبعاً به من ناحية ، وحريصاً على إعادة تفسيره في الوقت نفسه ، من ناحية أخرى.

### (٢-٢-٢)

فإذا عدنا ونظرنا في بعض الروايات حول طفولة الشاعر طفولة الشاعر ولقبه أمكننا أن نفسرها من منطلق تأثير الكتابة الضمنية في حياة هذا الشاعر وفنه منذ صغره حيث كان يصيبه «فرع، فُكَّتْ لَه أمه قيمة، فتعلقها بحبل، فَلُتِبَ بذلك ذا الرمة»<sup>(٩٣)</sup>. وقد ارتبطت هذه التسمية، أو «المعاجة» في رواية أخرى، بعدم قدرة أم الشاعر على الحصول على رُقٍ لكتابتها ، ثم مجيئها مرة أخرى للرجل نفسه، الحصين بن عبدة (وكان في الرواية الأولى، «يُقَرِّى الأعراب بالبادية احتساباً بما يقيم لهم صلاتهم)، لكي يسمع من ابنها شعره ، «وكانت وكانت المعاجة مشدودة على يساره من حبل أسود ، فقال الحصين : أحسن ذو الرمة ، فغلبت عليه»<sup>(٩٤)</sup>. وعندما توفي وحيداً في الصحراء وجده أخوه ووجد بيتين مكتوبين على قوسه<sup>(٩٥)</sup>. فمن الواضح من هذين الخبرين أن «الكتابة» كانت قَدَر الشاعر في اسمه وحياته وموته كما كانت «شعره» .

بل إن الاختلاف حول هيئة الشاعر ومحاولة الربط (أو الفصل) بين هذه الهيئة وشعره إيجاباً وسلباً يمكن أن يؤول تأويلاً رمزياً من منطلق الشفوية والكتابية، وفي سياق ما أشرنا إليه أعلاه عن اختفاء المعنى في بطن الشاعر. فهذه الأخبار تتراوح بين وصف ذي الرمة بالقبح والطفيلية في مقابل وصفه بجمال الهيئة وفصاحة الكلام وجودة الشعر. فوصفه بالقبح والطفيلية أشبه بموقف المجتمع الضمني الجمعي (الشفوي) من الشاعر الفرد (الكتابي) . وتأتى أم الشاعر الذي رآته في هذا الموقف لتلفت نظر «الجماعة» بعيداً عن شكله وتحوله إلى شعره : «استمعوا إلى شعره ولا تنظروا إلى وجهه»<sup>(٩٦)</sup>. وتحمل هذه العبارة تناقضاً ظاهرياً من حيث ينبغي أن يكون «الاستماع» الشفوي مطلب الجماعة ويكون «النظر» الكتابي مطلب الشاعر. ولكن هذا التحويل نفسه من جهة الأم جاء ليؤكد «أمومة» مفردة للشاعر؛ فلم يحتفل المجتمع / القبيلة بذى الرمة ولم يُمثل له «أها» أو سلطة أبوية، أو «بطنا» ، بل إننا لانجد أثراً لأبيه في أخباره ، بما يعدُّ تجلياً آخر لمعنى «اليثم الشعري» في حالة ذي الرمة، وكثير من الشعراء في الحقيقة ، واحتفاظه بالمعنى في «بطنه» حتى يحين وقت اختفائه في صحرائه التي تنبت واحة أمام قرائه عبر العصور ، يستروحون فيها أفاق المعنى حسب قدراتهم

ومعطيات أوقاتهم. لقد أعلن ذو الرمة «موته» بوصفه مؤلفاً ، كما أعلن شعره وأخباره حقّ القراء فى «تبنى» نصه على نحو مطلق. ولكن لكى ينضج فن ذى الرمة كان بحاجة إلى عبور بعض الحواجز أو الاصطدام بها، التى تمثلت فى وصفه بالقبح والطفيلية وأوصاف أخرى نُعتَ بها شعره، وكلها تعطيه صفة المؤقت والزائل لتبرير رفضهم إياه . وقد تبادل كل من ذى الرمة ومى صاحيته ذمّ قبيلة الآخر؛ فقالت مى فى بداية تعرف ذى الرمة عليها، فى بنى عدى قومه إنهم «أخبت قوم فى الأرض»<sup>(٩٧)</sup>، فى سياق رؤيته إياها منكشفة ، وقال ذو الرمة فى الموقف نفسه تقريباً : «إن مية من منقر ومنقر أخبت مى وأقفاه لأثر»<sup>(٩٨)</sup>، حيث ذهب صاحبه لرؤيتها «والقوم خلف» ، أى لا رجال فيهم. فيتم اللقاء بين الشاعر وصاحيته دون «الرجال»، فى مقابل حسد «الرجال» له كذلك عندما شاع شعره. فغياب الرجال، أو سلبية موقفهم (فيما عدا الحصين المحتسب) فى مقابل حضور النساء وإيجابية موقفهن (الحبيبة وصاحباتها والأم) فى هذه الأخبار، بالإضافة إلى «نقى» القبيلة الرمزية وذمها على لسان كل من الشاعر وحبيته ، من قبيل تأكيد المنظور «الكتامى» الذى ينطوى على «تفرد» الشاعر وتجاوزه البعد الجمعى السطحي (الواقعى) إلى البعد الإنسانى العميق؛ ذلك البعد الذى أعطى لشعر ذى الرمة ولأخباره مذاقاً خاصاً أجهد معاصريه ومن جاء بعدهم فى تلقيه ومحاولة إعادة اكتشافه.

### (٣- .)

وقد طور دريدا معنى خاصاً للكتابة ونقله إلى الشعر ، يمكن استخدامه هنا لتصوير علاقة ذى الرمة بمعاصريه، بله الكتابة نفسها، والتمهيد لفحص أعمال المحدثين عنه. لقد كان تلقى معاصريه له ولشعره يمثل جزءاً من النص الكلى الذى يشمل الشاعر وشعره وجمهوره المباشر ، وكان لابد أن يمضى بعض الوقت حتى يبدأ الشغف بشعره وأخباره فَيُفَنِّى شعره على نحو خاص ، وتؤلَّف فى أخباره كتب خاصة ، فيكتمل النص خارج لحظة التاريخية ويدخل فى حلقات جديدة من التلقى . وينبغى الوعى هنا بأن خصوصية اللحظة التاريخية هى التى أعطت عمقاً للحظات التى تلتها ؛ فـ «طبقاً» لدريدا ، الذى يفكر أساساً فى ما وراء الطبيعة، تكون الكلمات مكتوبة جوهرياً . وما دام عُرِف المتحدث الشخصى موجوداً داخل الكتابة، تظل الكلمات داخله غير مولودة بعد . وثمة استنتاج ممكن ، إن لم يكن متوقعاً على الأرجح ، هو أن الشعر ، الشفوى عرقاً ولكن ليس خطاباً ، يأخذنا، على الأقل أحياناً، إلى نوع من عالم لم

يولد . وعلى أى حال لا يصبح الأدب جنسًا ثقافيًا حتى تأتى الكتابة لتححر القصيدة أو القصة من الجسم المادى للراوى «<sup>(٩٩)</sup>. لقد بدأ المحدثون فى تناول ذى الرمة وشعره من هذه النقطة الأخيرة، وسوف نرى كيف أنهم، دون أن يفكروا فى دريدا على وجه الخصوص ، كانوا يدورون فى هذه الدائرة الميتافيزيقية وهم يعيدون اكتشاف نص ذى الرمة، أو يتبنونه ، أو يتلقونه ويستجيبون إلى أنفسهم فيه، إذا جاز التعبير. كذلك كان شغف الدارسين المحدثين لشعر ذى الرمة كاشفًا عن هذا النموذج الفنى العالى والإنسانى الكلى الذى أخذ يلبس معظم قارئيه. وإذا كانت «لغة الشعر» ، فى نص ذى الرمة، بمثابة منطقة جوهريّة كان يحدث فيها تغير تاريخى لوعى الجماعة من حول الشاعر<sup>(١٠٠)</sup>، فربما لم يتسن لهذا التغير أن يأخذ أبعاده الحقيقية إلا على مسافة زمنية كافية فى وعى المحدثين<sup>(١٠١)</sup>. أما ذو الرمة نفسه فقد اكتفى، إلى جانب «نصه» الإبداعى ، بالتعبير الرمزيّ إزاء «اتهامه» بمعرفة الكتابة بذكر أن «الحروف» ثبتت فى قلبه ، ولم تخطها يده. فلعل ثبات الحروف فى القلب أقرب إلى كينونتها فى العقل البشرى من قبل أن يتشكّل فى بيئته الاجتماعية الكتابية.

عندما اقتبسنا عبارة دى سوسير فى بداية هذه الدراسة للتمييز بين التلقى والاكتشاف كان إحساسنا أن القدماء والمحدثين اكتشفوا حقائق بعينها فى شعر ذى الرمة ولكنهم لم يعطوها القيمة الملائمة لها. وهذا إحساس صحى قد يساور عادة مَنْ يقبل على تلقى نص ما وقد قرأ و/ أو تلقى معظم ما كتب عنه من نصوص ولم يكتف تمامًا بما قرأ. صحيح أن المرء يشعر أحيانًا أن آخرين قد «قالوا» عن نص ما بعض ما كان فى خاطره تمامًا ولكن هذا الشعور نفسه غالبًا ما يكون دافعًا إلى محاولة قول شىء جديد ومختلف حتى لا يقع فى التقليد . ولعل الخطر الكامن فى هذه العملية الأخيرة هو أن «يقول» المرء ما قاله الآخرون وإن يكن بصورة أخرى قد تكون قريبة جدًا أو بعيدة بعض الشىء عما سبق . إن أصالة التلقى ينبغى أن تقوم على أساس الحوار مع أشكال التلقى السابقة وليس الوقوع فى التكرار، كما حدث مع معظم الدارسين المحدثين لذى الرمة وشعره . لقد كان هؤلاء يجترونها ما قيل سابقًا دون حوار مع نص ذى الرمة نفسه، فى هذه الحالة قامت نصوص القدماء عن ذى الرمة وشعره حاجزًا أمام المتلقين المحدثين، قفzوا فوقه عوضًا عن مواجهته . وقد سبق محمد صبرى، ولعله الوحيد، فى كتابه عن ذى الرمة (١٩٤٦) (١٠٢) إلى ملاحظة الموقف نفسه بالنسبة إلى القدماء وحاول جاهدًا أن يعيد فتح الإشكالية التى ينطوى عليها شعر ذى الرمة بفتح جديد. رأى صبرى أن القدماء

أحسوا بتميز شخصية ذى الرمة وشعره ، ولكنهم لم يصوغوا إحساسهم بعبارات واضحة ، وكانت جميع أقوالهم تمرُّ بجانب الهدف دون أن تصيبه وكان بها كثير من التناقض والغموض والإشكال فكانت كالغلق الذى يعوزه المفتاح» (١٠٣).

وقتل لنا كتابات المحدثين عن ذى الرمة وشعره هنا نصاً قائماً بذاته فى مواجهة نص ذى الرمة ونصوص القدماء عنه. وسوف نقرأ هذه الكتابات فى محورين أساسين : محور نظرى ، يحاول أن يرصد منطلقات أصحابها فى الاقتراب من ذى الرمة وشعره، ومحور تطبيقي ، يعلق على بعض التحليلات لشعر ذى الرمة فى هذه الكتابات . وبالطبع ثمة صلة ما بين المحورين، ولكننا نقرأها بهذه الطريقة محاولين اكتشاف ما يجمع بينها وما يفرق ، وتعليل ما يلفت نظرنا فيها.

### (١-٣)

بدأ الاهتمام الحديث بذى الرمة فى اللغات الأجنبية منذ ١٨٧٤ عندما كتب عنه رودلف سمند R. Smend رسالة باللاتينية ونشرها حينئذ فى بون، كما ذكرنا فى البداية (١٠٤). وكان أن ألقى كارلو نالينو محاضرات فى تاريخ الأدب العربى على طلابه بالجامعة المصرية فى العام الدراسى ١٩١٠-١٩١١ ، ونشرت فيما بعد بالعربية فى ١٩٥٤ (١٠٥). وقد تناول ذا الرمة فى حديثه بصورة لافتة للانتباه . وكتب عنه شاده A. Schaade فى دائرة المعارف الإسلامية (الطبعتين الإنجليزية والفرنسية) فى ١٩١٣ (١٠٦)، وذلك قبل أن يحقق ديوانه مكارتنى C.H. H.macartney ويطبعه لأول مرة فى كمبردج ١٩١٩ (١٠٧)، ويكتب عنه مقالة بالإنجليزية فى ١٩٢٢ (١٠٨)، كما كتب عنه نيلدكه Th. Noldeke مقالة بالألمانية فى ١٩٢١ (١٠٩)، وكتب عنه بلاشير ١٩٣٥ فى الطبعة الجديدة (الإنجليزية) من دائرة المعارف الإسلامية (١١٠).

وبلغت النظر فى مجمل هذه الأعمال المبكرة عن ذى الرمة وشعره فى بعض اللغات الأجنبية أنها إعادة لكلام القدماء عن الشاعر وشعره، مع بعض الملاحظات حول بنية القصيدة والاستخدام اللغوى، على نحو ما نجد عند نيلدكه ، ويمكن فحص كلام نالينو عن الشاعر مثلاً لهذه الأعمال.

أعاد كارلو نالينو على أسماع طلابه ، ومن بينهم طه حسين ، فى الجامعة المصرية القديمة ما قال أبو عمر بن العلاء النحوى (ت ١٥٤هـ) عن ذى الرمة : أى قوله : «إن الشعر فُتِحَ بامرىء

القيس وخُتِمَ بذى الرمة» ، وقول أبى عمرو عن الشاعر نفسه : «إنما شعره نُقِطَ عروس تضمحل عمًا قليل وأبعاد ظباء لها شَمٌّ فى أول شَمِّها ثم تعود إلى أرواح الأبعاد»<sup>(١١١)</sup>. وقد أزال نالينو لطلابه التناقض الظاهر فى القولين بقوله: «الواضح على ظنى أن أبا عمرو بقوله الأول إنما أراد الشعر على منوال قصائد الأعراب فى أيام الجاهلية فإن كان هذا مراده فقد أصاب قوله، لأن ذا الرمة آخر النوايغ الذين تمسكوا بأساليب القريض القديم لغةً ومعنىً وموضوعًا . فلو قرأ مثلاً أحدُ قصيدته الشهيرة التى مطلعها : ما بالُ عَيْنِكَ منها الماء يَنْسَكِبُ ... ولم يعرف قائلها لمخالها من نسج فحول الجاهلية»<sup>(١١٢)</sup>. فذو الرمة فى نظر نالينو «لم يزل بدويًا محضًا فأفكاره وأمياله وأنواع وصفه ومواقع كلامه جارية مجرى أمثالها عند أعراب الجاهلية لاغير. وخلاصة القول أنه لم يخرج عن مناهج فحول الشعراء الوثنيين إلا فى النادر، .... ولذى الرمة الحظ الأوفر فى التشبيه الجيد فاق فيه أكثر الشعراء ، وإن كان ربما يُطبله بإفراط. وكان مثل الفرزدق كثير أخذ الأبيات من غيره: فوفرة سرقاته مشهورة»<sup>(١١٣)</sup>.

وبعيد كلام نالينو المبكر تلخيص الموقف المتناقض تجاه ذى الرمة لدى معاصريه. ولكن محاولة نالينو حلّ التناقض فى كلام القدماء عن الشاعر تنطوى بدورها على تناقض جديد فى فهم شعر ذى الرمة الذى ينظر إليه نالينو من ناحية بوصفه «آخر النوايغ» ، و«ذا الحظ الأوفر فى التشبيه الجيد»، ولكنه يرى من ناحية أخرى فى الوقت نفسه : أن «وفرة سرقاته مشهورة». على أن ثمة مفارقة أخرى ، يثيرها كلام نالينو عن الشاعر امتد تأثيرها إلى دراسات المحدثين عن ذى الرمة وشعره؛ وذلك إذا انتبهنا إلى ما يذكره طه حسين فى مقدمته للكتاب من أن نالينو هو الذى ألقى فى روع طلابه الفرق بين الشعر التقليدى والشعر الذى استحدثته السياسة الإسلامية فى العراق<sup>(١١٤)</sup>، كذلك تعلم طلاب نالينو منه «أن الأدب مرآة لحياة العصر الذى ينتج فيه»<sup>(١١٥)</sup>. وأخيرًا يقرر طه حسين «أن دروس الأستاذ نالينو فى الجامعة المصرية القديمة كانت هى الموجه الأول لنهضتنا العلمية فى دراسة الأدب مباشرة أو بالواسطة»<sup>(١١٦)</sup>؛ أى من خلال تلاميذه وتلاميذهم . ومن الواضح أن حظ ذى الرمة على يد نالينو لم يكن عظيمًا، وإن كان المنهج الذى أرساه طبقه بإخلاص طه حسين نفسه فى بعض دراساته المعروفة عن الشعر العربى القديم، ثم لم يلبث أن خفف من تشدده فى هذه النظرية فى نهاية كتابه مع المنتهى (١٩٣٧)، واقترح أن يحلّ مكانها ما سماه «فكرة اللحظات» : أى «أن نقد الناقد إنما يصور لحظات من حياته قد شغِلَ فيها بلحظات من حياة الشاعر أو الأديب

الذى عني بدرسه» (١١٧). ولعلنا نستطيع أن نلمح فى هذه الفكرة لطف حسين مرحلة وسطى بين لحظة المؤلف ولحظة الناقد القارىء ، وإذا كانت لحظة الأول تنقضى برحيله المادى فإن لحظة القارىء تتجدد بتعدد القراء والناقد.

على أن الذى حدث هو أن المنهج التأثرى الذى يجمع بين منهج المرأة وفكرة اللحظات صيغ كثيراً من الدراسات عن ذى الرمة. وقد خرجت من عباءة طه حسين، مثل عمل شوقى ضيف (١٩٥٢) (١١٨) ويوسف خليل (١٩٧٠) (١١٩) وبعض تلاميذهما (١٢٠). ولم تخل هذه الدراسات بالتالى من مفارقات خطيرة فى النظر إلى الشعر العربى القديم على الرغم من تبصرات نقدية موازية لأصحابها فى الوقت نفسه. وسوف نعرض هنا لهذه الدراسات من خلال شوقى ضيف على نحو أساسى.

### (١-١-٣)

عقد ضيف فصلاً فى كتابه عن التطور والتجديد فى الشعر الأموى عن «لوحات ذى الرمة» (١٢١). وعلى الرغم من أن بحث ضيف تطبيقى فمما يلفت النظر فيه أنه أقامه على مفارقة، أثبتها ، دون قصد منه بالطبع ، فى مقدمة البحث، مفادها أن «العربى القديم [الجاهلى] كان ساذجاً فى حياته ووسائلها ومطالبها، وكان أيضاً ساذجاً فى تفكيره ، بل كان لا يجد وقتاً كى يفكر فى الأشياء ، إذ كان مشغولاً دائماً بالسعى فى طلب قوته . أما عربى العصر الأموى فكان يعيش فى حياة معقدة... وقد أخذ يفكر فى الأشياء ، ويُطيل التفكير، بل أخذ يحترف التفكير احترافاً فى كل شئون حياته من سياسة واقتصاد» (١٢٢). وإثباتاً لهذه المفارقة يرى شوقى ضيف أننا ما إن «ندخل فى دراسة دواوين الشعر الأموية باحثين وناقدين محللين حتى نرى رأى العين أننا ندخل فى عالم جديد مبين أشدّ المباشرة وأوضحها للعالم الفنى القديم، عالم العصر الجاهلى» (١٢٣).

ويطّبق ضيف فى فصله عن ذى الرمة هذه المفارقة فيرى ذا الرمة فى حبه ووصفه الصحراء بخاصة «فريداً فى الشعر العربى القديم» (١٢٤) وهو يوضح هذا بقوله إن الإنسان يُحسُّ فى كثير من الأحوال كأن هدف الشاعر من قصيدته أن يرسم هذه المناظر فحسب. فهذا الوصف «كله يوضع فى القصيدة لامتدّحاً لغرض من ورائه، كما كان يصنع شعراء الجاهلية غالباً، فهو المدخل وهو الغرض جميعاً فى القصيدة . ومن هنا كان ذو الرمة يختلف اختلافاً واضحاً عن سبقه وعاصروه، فالصحراء ومشاهدها عنده غاية، وشعر الإنسان كأنما مئة هى الوسيلة



والصحراء غايتها»<sup>(١٢٥)</sup>. ويشير ضيف إلى التشخيص الذي يلاحقه ضرب من التجسيم والتركيز والحشد في الصورة في شعر ذى الرمة، «وذو الرمة لا يكاد يسبقه شاعر عربى في هذا الباب»<sup>(١٢٦)</sup>. وفي كل جانب من ديوان ذى الرمة نجد هذه الروعة التي لا يستطيع وصف مهما يكن أن يُلِمَّ بها»<sup>(١٢٧)</sup>، على حد تعبير المؤلف. أما أهم ما يميز ذا الرمة في نظر المؤلف فهو «أنه كان صاحب مخيلة رابطة، وهى مخيلة من طراز لاتألفه عند شعراء العرب إلا في المثال بعد المثال، أما عند ذى الرمة فقد صدر عنها في كثير من صورهِ الطريفة التي يرسمها في لوحته»<sup>(١٢٨)</sup>. ويصل المؤلف إلى السبب الكامن وراء هذه الصفة عند الشاعر: فهي «تدلنا دلالة قاطعة على أنه كان يُحسُّ الكون كله إحساساً لا مكان له ولا زمان، فكل وحدة فيه يمكن أن تنتسب إلى غيرها انتساباً دائماً لاتنقطع جزئياته ، ولاتنفصل ذراته. ومن هنا يأتى الربطُ عنده بين الأشياء المتباعدة أو التي لاتكاد تقع إلا في الهم. ونحن نؤمن بأن ذلك كان نتيجة نظرة عميقة في الكون، وهى نظرة هيأها الإسلام وهيئاتها الأبحاث العقلية الجديدة.... وهذا الإحساس العميق بالكون هو الذى تقاربت فيه صُورُ الأشياء ، بل كادت تتحد .... وهو إحساس نمته الحياة الجديدة والحضارة الجديدة»<sup>(١٢٩)</sup>، وهو «إحساس جاء من تأمل عميق، يمثل كل ما حصل عليه الذهن العربى في العصر الأموى من فكر دقيق»<sup>(١٣٠)</sup>. وأخيراً يصل المؤلف إلى أنه من غير شك كان ذو الرمة يستوحى الشعر القديم وصوره ، ولكنه نفذ إلى داخل الأشياء التي كان يصفها ، «وتناول النفس وأحاسيسها ، فانطبعت فيه روحٌ تأمل واسعة في الطبيعة ، وهى روح كانت تتأثر بالإسلام كما كانت تتأثر بالعقل الجديد. ولم يلبث ذو الرمة أن نفذ من خلالها إلى هذه الروعة في التخيل، وذلك الإحساس العميق بالكون، فانفتح باب في التصوير الشعري كان مغلقاً ، باب كله حُلْمٌ ورؤىً بهيجة»<sup>(١٣١)</sup>. ولعلنا نرى في هذا الوصف الأخير لشاعرية ذى الرمة (أو كتابته) ما يذكّرنا ببعض أوصاف بارت الأساسية للكتابة الأدبية. وسوف يلاحظ عز الدين إسماعيل، وإن كان من منطلق مختلف عن منطلق بارت وضيف، وأقرب إلى منطلق ريكور، الشيء نفسه عن شعر ذى الرمة. والثابت تاريخياً أنه لاضيف وإسماعيل قد اطلعا على بارت أو ريكور لسبب بسيط أن ضيفاً سبق بارت بسنة وإسماعيل سبق ريكور بعشر سنين في كتابة أعمالهم جميعاً ، كما سوف نرى.

على الرغم من التأمل العميق الذى مارسه شوقى ضيف في تناول شعر ذى الرمة، فلم يخلُ هذا التأمل- فى رأينا- من مفارقة ، ظَلِمَ فيها الشاعر الجاهلى لحساب الشاعر الأموى، وصارت العلاقة بينهما غير متوازنة على الإطلاق، وأهملت ، من ثم ، العلاقة بين الشعر

الأموى والتقاليد الشعرية الجاهلية التى نشأ عليها، بل أهملت خصوصية القصيدة العربية القديمة (الجاهلية) من حيث كونها- فى هذا السياق- حسية ومنطقية وهى تواجه الدهر، بمعنى الزمن والقابلية للتحول، ذلك الدهر الذى كان يتحكم فى العالم غير مكتوث بالسلوك والعقل الإنسانين<sup>(١٣٢)</sup>. إن الدراسات الحديث للشعر الجاهلى فى الربع الأخير من القرن العشرين تدلّ فى النهاية، وكما أشار بعض دارسى ذى الرمة<sup>(١٣٣)</sup>، على أن أى تقييم للقصيدة العربية بعد الإسلام لابد أن يقوم على معرفة حقيقية بالقصيدة العربية الجاهلية. ولعل إطالنا فى النقل عن شوقى ضيف والتعليق عليه تكفينا مؤونة النظر المفصل فى دراسات أخرى متصلة بعمل ضيف من جهة المنهج المتبع فيها<sup>(١٣٤)</sup>.

### (٣-١-٢)

أما سلمى الخضراء الجيوسى التى كتبت فقرة مطوكة عن ذى الرمة بالإنجليزية (١٩٨٣) فمن الواضح أنها قرأت كلام شوقى ضيف ومن بعده مثل عز الدين إسماعيل وغيرها وإن لم تُشير إلى أحد بعينه. ولكن مهما يكن من أمر فهى تكشف عن تفهم تلك الآراء السابقة دون أن تتفق تماماً مع أصحابها فى أشياء أخرى مهمة. فى كلامها عن الشاعر ترى، مثل ضيف وآخرين، أن الشعر الأموى كان يمر عبر مرحلة تطور دينامى، وقد سجل، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، التغييرات العميقة للحالة الروحية فى ذلك الوقت. وترى الجيوسى أنه مع التغييرات الكبرى التى كانت قائمة فى كل جوانب المجتمع الأموى، كانت حياة الفرد تتغير، ذلك أن هذا العصر كان عصر قلق<sup>(١٣٥)</sup>.

تعترف سلمى الخضراء الجيوسى أن ذا الرمة أهم شاعر فى زمنه على الرغم من عدم اعتراف معاصريه بذلك. وتُشير إلى أنه أحب فن الشعر وأخلص له إخلاصاً، يليق بشاعر عظيم مثله. ولكنها، على العكس من شوقى ضيف وغيره من الباحثين، ترى أن تأثير ذى الرمة بالقرآن والفلسفة الكلامية الإسلامية لا يقارن بتأثيره الواضح بالشعر الجاهلى، حيث ساعد الزمن الذى فصل بينه وبين هذا الشعر على إنضاج التقاليد الشعرية الجاهلية وإثرائها بالعمق والجمال الفنى.

بالإضافة إلى أن ذا الرمة كان راوية للراعى النميرى المعروف بأسلوبه البدوى فى شعره. من ناحية أخرى مضى ذو الرمة على نهج شعراء الحب الأموى الذين كان شعرهم يُغنى فى الحجاز قبل مولده بوقت طويل<sup>(١٣٦)</sup>.

وتطور الجيوسى ما ذهب إليه ضيف من رأى حول وصف ذى الرمة الصحراء لذاتها . وإحساسه الشديد بها ، والإحساس الشامل بالكون فى هذا الوصف، فتذهب إلى أن شعر ذى الرمة يختلف عن الشعر الجاهلى من جهتين : أولاها : أن إحساس ذى الرمة الشامل بالكون يتأتى عن طريق تكرار الموضوعات ذات البعد الطقوسى فى أشكال بَعَاد خَلْقها حتى تصبح وقد نُسِجَتْ مع رؤية كونية للحياة جزءا من خبرة السامع أو القارىء . والأخرى : قلقه المميق المنعكس فى رؤيته للتناقض الحياتى الفادح والمأساوى فى الرقت نفسه . وتشمل هاتان الصفتان فى وصف مى وجمالها الذى لا يمكن إحراره كما لا يمكن إحرار جمال الغزلان والرمال الذهبية المرتبطة بصورة مى نفسها . ومن ناحية أخرى يبرز جهد الناقدة المقارن بجهد حيوانات أخرى حيث تخيم المأساة فى كل مكان (١٣٧) .

وتختم الجيوسى كلامها باقتراح تفسير قطى (طقوسى) لشعر ذى الرمة فتعطى بعض قيمة نظرية لما كشف عنه ضيف وإسماعيل وغيرهما عمليا . بل رعا أرحى عملها إلى بعض الدارسين بالتركيز على هذا النوع من التفسير لشعر ذى الرمة . ومهما يكن من أمر ، فهى تشير هنا إلى امتياز ذى الرمة بوصفه شاعرا لم يتم اكتشافه إلا مؤخرا فحسب؛ إذ اكتشفه نقاد ظليعيون (لم تسم أحدا بعينه) ، يجيدون استخدام أدوات النقد الحديث . وترى أنه رعا كانت صعوبة لغة ذى الرمة قد حالت دون اكتشافه ، ولكن العائق الحقيقى ينبع فى رأيها من نقطتين أخريين : الأولى ؛ حقيقة كون شعره مليئا بعمان ذات رهافة ، وأنه ذو نظام كلى الخبرة والامتياز ، قات النقاد إدراكه . والأخرى ؛ أنه لفهم إنجاز ذى الرمة ، كان لابد من نظرة جديدة إلى الشعر الجاهلى . يعد شعر ذى الرمة أحد المفاتيح الرئيسة فى هذه النظرة . إن إنجاز ذى الرمة هو التمسك النهائى لأجيال من شعراء الصحراء الذين عاشوا وناضلوا فى حنود تلك الصحراء الواسعة الزاخرة القاسية (١٣٨) .

وهكذا تعيد الجيوسى للشعر الجاهلى ، فى سياق النظر إلى شعر ذى الرمة ، اعتباره ؛ مما يعيد للنظرة النقدية حول ذى الرمة بعض صوابها . ويمكن أن نعد دراسة حسنة عبد السميع محمود بعنوان شعر ذى الرمة: تفسير فنى أسطورى (١٣٩) محاولة ضمنية لتطوير بعض أفكار الجيوسى .

وعلى الرغم من أنها دراسة أكاديمية تطبيقية موسعة ، شئت فيها الباحثة على نفسها كى تقف على التفسير الفنى لرمز المرأة ، ورمز الحيوان ، ورمز الطبيعة ، فى ثلاثة فصول أساسية ،

فإننا نرى فى بعض منطلقاتها النظرية أهمية أجدر بالوقوف عندها، وذلك حيث تقول الباحثة فى صدد تعليقها على دراسات سابقة عن ذى الرمة، مشيرة إلى نورثروب فراى وكتابه تشريح النقد: «ولم يعرض النقاد [السابقون] لطبيعة التطور الذى أبدعته موهبة الشاعر فى داخل ذلك الموروث، ولم يتوقف هؤلاء النقاد من خلال رموز شعره الفنية عند كيفية تعرف الروح على وجودها، خاصة فى المراحل الانتقالية التى تكون فيها النفس على أشد درجات تشوفاها لإدراك طبيعة ذلك التحول وعقباته وكيفياته. وكيف تتزاح الأسطورة ليحل محلها شكل آخر من الرموز الفنية المفعمة بطاقة لا تنفد من المعانى، طارحة مراجعات جديدة للفرز نفسه ولتساؤلات الإنسان عبر العصور السابقة، وهل تحوّر الرمز الفنى بالدرجة التى تخلخل من توظيفاته التقليدية المتعددة لسير أغواره وفهم إمكاناته؛ فلقى إهمالاً أو إنكاراً، أو تعرض لتغيرات عدلت فيه بقدر ما، أو طرحته تماماً، أو خلقت منه أسطوره الجديدة. فكل محاولة لتفسير العمليات النفسية هى فى أعماقها خلق لأسطورة جديدة، بحيث يبدو أحياناً أننا نترجم رمزاً بآخر» (١٤٠).

ويلخص هذه الاقتباس وجهة نظر الباحثة فيما سبقها وفيما حاولت القيام به فى عملها. ونحن نتفق معها فى التسليم بأهمية هذا المنطلق لدراسة شعر ذى الرمة، ولكننا نرى أن تحقيقها هذا المنطلق من الناحية العملية اقتقد إلى الاحتفاظ بالشعر نفسه فى أساس الدراسة، إذ جعلته وسيلة للكشف عن إشارات أسطورية، يتم تأويلها على نحو فلسفى مجرد، لا يقوم فيه للمقصيدة سياق فنى (أو حتى تاريخى أسطورى رمزى غمضى) خاص بها، ومن ثم نرى أن الاقتباسات المنتزعة من قصائد عدة على هذا النحو تفقد قيمتها لأنها تمثل فى هذه الحالة بوصفها شواهد على أفكار مجردة أكثر من كونها رموزاً فنية لرؤية العالم لدى الشاعر. ومن ثم يفتقر التحليل المخلص للباحثة إلى توظيفه فى إطار فنى متكامل، يكشف عن خصوصية شعر ذى الرمة. باختصار، أصبح هذا الشعر شاهداً أو هامشاً على التفسير الأسطورى أكثر منه موضوعاً لدراسة فنية، كما يوحي عنوان الدراسة.

وهكذا يمكن أن نرى أن أصحاب معظم الدراسات المتناولة هنا فى المحور النظرى لاحظوا بعض الحقائق فى شعر ذى الرمة ولكنها لم تتجاوز عند البعض، مثل وشاده ونالينو ومكارتنى ونيلدكه، إعادة كلام القدماء عن الشاعر وشعره، كما لم تتعدّ عند البعض الآخر حدّ «اكتشاف» بعض «الحقائق» المهمة دون «إعطائها القيمة الملائمة لها»، فى تصورنا.

ولعل أهم حقيقة تم اكتشافها في هذا السياق كانت أن ذا الرمة، على حد تعبير أكثر من ناقد، كان في حبه، ووصفه الصحراء خاصة، «فريدا في الشعر العربي القديم»<sup>(١٤١)</sup> - على حد تعبير ضيف، وأنه - على حد تعبير اسماعيل فيما بعد - «نمط فريد بين الشعراء القدامى»<sup>(١٤٢)</sup>، وأنه - على حد تعبير الجبوسى - «أهم شاعر في زمنه»<sup>(١٤٣)</sup> - على الرغم من عدم اعتراف المعاصرين له بذلك. ولعل هذا السُّورُ الفلسفى، إذا صحَّ التعبير، فى النظر إلى ذى الرمة وشعره يرجع إجمالاً إلى حقيقة أن معظم المناهج، أو المداخل، التى اتبعها أصحابها كانت فى التحليل الأخير مناهج متشابهة فى أساسها ولم تَسعَ إلى تطوير حقيقى للمقولات التى سبق إليها بعض أصحابها. وفى حين ركز بعضها، مثل بلاشير، على أفكار الشاعر الدينية التى يراها غامضة، حاول شوقى ضيف استثمار الدين الجديد فى تفسير شعر ذى الرمة، وإن انطوت محاولته على مفارقة خطيرة فى مقارنته هذا الشعر بالشعر الجاهلى. ولكننا - فى معظم الدراسات التالية لدراسات هؤلاء النقاد - سوف نرى توقفاً إلى حد كبير عند حد إعادة اكتشاف هذه الحقيقة بدلاً من محاولة إعطائها قيمة تحليلية ملائمة لها، باستثناء تبصرات قيمة فى بعض التحليلات التى نعرض لها الآن فى المحور التطبيقي.

### (٢-٣)

نجد فى هذا المحور التطبيقي دراسات وإشارات مهمة نبعت من تلقى أصحابها شعر ذى الرمة على نحو خاص على نحو ما نجد عند محمد صبرى (١٩٤٦)، وإحسان عباس (١٩٥٥) (١٤٤) وعبدالله الطيب (١٩٥٨) (١٤٥) وعز الدين إسماعيل (١٩٦٣) ونسيمة الغيث (١٩٩٤) (١٤٦) ومايكل سلس M.A. Sells (١٩٨٩) (١٤٧) وياروسلاف ستيتكيفيتش J. Stetkevych (١٩٨٦، ١٩٩٣) (١٤٨) وقد تناولنا بعض الدراسات التطبيقية، مثل دراسة ضيف ومحمود وخليف وعطوان وسند غيرهم، فى المحور النظرى وهوامشه وذلك لخطورة الأفكار التى تضمنتها مقارنةً بالتطبيق نفسه الذى لم يتفاعل مع النصوص بقدر ما أسقط عليها أفكاره الخاصة.

### (١-٢-٣)

لعل كتاب محمد صبرى المبكر (١٩٤٦) عن ذى الرمة من أوائل الدراسات الشيقة التى عنيت بالنظر فى نص الشاعر دون أفكار نظرية حاسمة تسيطر على الناقد وتحكم رؤيته على نحو ما رأينا فى معظم الدراسات التى عرضنا لها أعلاه<sup>(١٤٩)</sup>. يرى صبرى أن ذا الرمة كان فى فنه ما يسميه الإفرنج (un artiste original) أى «شيخ طريقة» فى فنه الجميل، وفارع الطريقة البكر، و«صاحب مزاج» موهوب<sup>(١٥٠)</sup>.

ولعل من أهم الملاحظات المبكرة التى لاحظها صبرى فى عمله عن ذى الرمة التفاته إلى دور الشعر الجاهلى الإيجابى فى شعر ذى الرمة، إذ يرى أنه من «الغريب أن ذا الرمة فى رجوعه إلى الماضى وإلى روح الجاهلية قطع بشعره ويعصره قرونًا إلى الأمام، وكان هو اللاحق سابقًا بقوة التصوير والإلهام. وإنا لنقف أحيانًا أمام شعره فى حيرة ودهشة ونتساءل كيف أتيح لشاعرنا أن ينحو بحسه وخياله هذا المنحى العجيب فى المحيط الذى عاش فيه. وفى ذلك سر عبقريته»<sup>(١٥١)</sup>. وتتفق هذه الملاحظة التى سبق إليها صبرى المحدثين، مع ملاحظة كل من شوقى ضيف وعز الدين إسماعيل «تفرد» ذى الرمة، وإن كانت ملاحظة الأخيرين رفعت الشاعر إلى بُعدٍ ميثافيزيقى خالص، واختلطت عند الأول بمقارنة مجحفة بالشعر الجاهلى على وجه الخصوص.

كذلك لاحظ صبرى أن ذا الرمة يلاحظ «اللون والشكل ككل فنان موهوب»<sup>(١٥٢)</sup>. وقد ساعدت هذه الملاحظة وتطبيقاتها المؤلف على الربط بين فن الشعر لدى ذى الرمة بفن الرسم عند غيره من الرسامين المشهورين الفرنسيين (فى القرن ١٩) <sup>(١٥٣)</sup>، والمصورين الهولنديين فى القرن السابع عشر<sup>(١٥٤)</sup> الذين أولعوا بتصوير الكتبان والهضاب الرملية المنتشرة بالقرب من السواحل. ويرى المؤلف أن ذا الرمة ربما تفوق عليهم فى وصفه كتبان الدهناء وجبالها وجمال آفاقها والتغنى بحبوبته .

وتعليقًا على بعض الروايات التى تشير إلى تفضيل الشاعر أو بعض معاصريه لقصيدة بعينها من شعره، يقول المؤلف : «والواقع أن قصائد ذى الرمة تكاد تكون كلها مستوية متساوية فى الحسن ولا توجد قصيدة واحدة له تتجلى فيها شخصيته وإنما تتجلى شخصيته متفرقة فى عامة شعره لأنه يخرج أحيانًا جديدة من كل وتر فى قصائده...، وأكاد أقول إن الشخصية «المقلدة» تطفئ على الشخصية «المجددة» فى القصيدة الواحدة من شعر ذى الرمة فى حين أن الشخصية المجددة تظهر فى مجموع شعره وتنسبنا أثر القديم وتطفئ عليه، بل قد يساعد ذلك القديم فى النهاية على إبراز الجديد فى وَهَجِهِ وَزَهْوِهِ»<sup>(١٥٥)</sup>.

وقد ينزلق صبرى إلى الدفاع عن الشاعر من منطق منهج المرأة<sup>(١٥٦)</sup>، ولكنه يصحح ضمنيًا هذا المنطلق بالتفاته إلى صورة الحيوان فى شعر ذى الرمة وملاحظة أن ذا الرمة قد أسهب فى ذكر الحيوان ولكن شخصيته لم تبد إلا فى وصف ظباء الفلاة وحرابئها: وصف الظباء كما قلنا وصف فنان مبدع وولع بتصوير حركاتها وضوء الشمس فى ألوانها»<sup>(١٥٧)</sup>.

وعندما يقارن صبرى، مثل لاحقيه، بين شعر الحب وشعر الطبيعة عند ذى الرمة يجد عناصر مشتركة بين الاثنين؛ قال : «وشعر ذى الرمة فى الحب، كشعره فى الطبيعة، هادى. لاتلمح فيه ذلك الاضطراب العاطفى أو العقلى الذى تلمحه فى شعر «المجنون» وقيس وغيرهما من كبار العشاق. وله تحليلات ونظرات صادقة فى الحب»<sup>(١٥٨)</sup>. فهاتان الملاحظتان وغيرهما تعكس جميعاً وقوف صبرى الضمنى على «كتابية» ذى الرمة بالمقارنة مع معاصريه. ويستوقف صبرى ما استوقف ضيقاً وإسماعيل فيما بعد من فن ذى الرمة وأسلوبه ولكن دون محاولة نظرية صارمة للتفسير، بل كان صبرى مغرمًا بالنصوص ومقارنتها بفن الرسم التقليدى والحديث كما أشرنا، وإن وضع ملاحظاته فى السياق التاريخى، إذ يقارنه هنا مع امرئ القيس<sup>(١٥٩)</sup>، الذى تجاوزه الشاعر لحساب الفن الخالص، ذلك الفن الذى بدأ صبرى كتابه بالإشارة إلى شدة إخلاص ذى الرمة له فى عبارات قماهى معها يوسف خليف فيما بعد فى كلامه عن الشاعر؛ قال صبرى: «وكان أسلوب ذى الرمة بدوياً حراً نقياً...، وكان فى طريقة تخيله بدوى النزعة، ولكنه كان بخياله كمن يعيش فى بلد غريب بجوٍّ ورملة وحيوانه وأطياره ونباته...، وكان ملهماً فى وصفه وتصويره وهو حين يتغنى مثلاً بالسحاب يتغنى به، كما يتغنى الأعرابى، وبلغة الأعرابى...، ولكنك تحس مع ذلك فى تصويره طابعاً خاصاً يذهلك كلما تأملت فيه ، وروحاً ساحرة جذابة مطمئنة تحار فى كنهها»<sup>(١٦٠)</sup>.

### (٣-٢-٢)

وفى النهج نفسه الذى ابتدره صبرى يمكن أن نضع ملاحظات عبدالله الطيب الذى قام بعمل شرح أربع قصائد لذى الرمة فى مطلع الخمسينيات ثم نشره فى أواخرها<sup>(١٦١)</sup>. وعلى الرغم من عمق كثير من نظرات الطيب ورهافة إحساسه بالشعر القديم فإنه سوف ينتهى إلى (عزل) الشاعر عن حاق البشرية ! فمثلاً يرصد الطيب، ملتقياً مع صبرى قبله على نحو ما ، علاقة ذى الرمة بالشعر الجاهلى على نحو صحيح ؛ يقول : «إن شاعرنا كان عميق المعرفة بالشعر الجاهلى ومجازه وغريبه، شديد التأثر له والنسج على منواله، بفرض التعليق والتفريع لا المحاكاة والسرقة»<sup>(١٦٢)</sup>. وهو يقارن بينه وبين جرير فى هذا الصدد مقارنة شيقة فىرى «أن جريراً كان حريصاً على أن يستمع الناس إليه هو ؛ إذ كان عند نفسه مثل الجاهليين أو فوقهم فى المنزلة . وإنما كان يستعين بما يستعين به من الإشارة إليهم، والإلماع إلى مآثور أقوالهم، على سبيل الأخذ والنظر والاقتباس ، لا على سبيل النقد المتمهل، والوقوف المتعجب ؛

والتأمل الملح. ولكن ذا الرمة كان حريصاً على أن يستدرك ما فات الجاهليين ، ثم حريصاً على أن يستمع الناس إلى أصواتهم فى نغماته ، لا أن يستمعوا إلى نغماته هو وحدها . ومن أجل هذا كان أشد محافظة على الشكل القديم فى أداء القصيدة ...، ومذهب الأول أحب إلى وإلى كثير من الناس . ولكن فى مذهب الثانى من النكت الفنية الدقيقة والنعومة الجمالية المجردة ما قل أن يوجد فى سواء» (١٦٣). فأنت ترى أن حس الفردية عند جرير ، على نحو ملاحظه الطيب ، اقتضى منه الانفصال عن الجاهليين والتعالى الضمنى عليهم ، فى حين اقتضى عند ذى الرمة التفاعل مع الجاهليين شكلاً ومضموناً ، مع الإضافة إليهم فى الوقت نفسه. ومع ذلك فإن الطيب يفضل مذهب جرير على مذهب ذى الرمة !

وتنطبق الملاحظة نفسها على التفات الطيب، مثل صبرى من قبل ، إلى علاقة موسيقى الشعر بالرسم فى فن ذى الرمة، إذ يقول : «لقد كانت عناصر الطبيعة والحسن متحدة حقاً فى نفس هذا الشاعر المبدع وكان ذلك يدفعه دفعاً إلى مسالك جديدة من القول، كأنها تتجه به إلى أن يخلق من موسيقا الشعر رسماً ناطقاً» (١٦٤)، كما يرد خصوصية شعر ذى الرمة فى وصف الصحراء لا «إلى مجرد النعت لمظاهرها ، كما هو شائع بين كثير من أساتذة الأدب المعاصرين. ولكنى أحسب أنه أراد إلى نوع طريف من القول، أعده له مزاجه وذكاؤه ودقة إحساسه وعلمه - نوع من القول يستوحى الإلهام فيه من الحب والشعر معاً ، ويمزج بين الانفعالات النفسية الخالصة والانفعالات الجمالية الفكرية المهذبة جميعاً ، وذلك بأن يتخير أحسن ما تهتز له نفسه من مظاهر الطبيعة والجمال حوله، فيؤاخيها إلى أحسن ما كان يطرب له من جيد الشعر القديم ومأثور كلام العرب، ويصوغ من كلا ذينك شعراً باقياً عميقاً» (١٦٥).

كذلك يؤكد الطيب قيمة الصحراء بالنظر إلى ذى الرمة وشعره : إذ «كانت الصحراء منذ القدم، مما تنجب النساء وأرباب العزلة والصوامع . وهم مَن تَعْلَمُ من حيث الرقة والصفاء والذوق الرفيع» (١٦٦). ولكنه فى النهاية يرى أن «التجريد... من أخص خصائص ذى الرمة، وأوضح عناصر فنه، وهو أبداً عنده يلبسه طابع شخصى قوى جداً، لا يكاد يخلو من نزعة صوفية غامضة» (١٦٧). وهذا الطابع الشخصى يذهب به فى النهاية إلى المغالاة فى «سبقه إلى تجريد الاستعارات والصور، إنما كان من جهة مغالاته، ومزاجه الشخصى الجانح إلى ضرب من العزلة والتصرف ، لا من جهة أن الفن لم تعرفه أساليب العربية من قبل... ولعلك تذكر ما رويناه فى ترجمته من أنه كان يفزع إلى الاستغفار والتسبيح والتحميد والتمجيد كلما فرغ من رواية قصيدة أو سماعها. فكل هذا يشير إلى ما نزعناه من المزاج الغريب، والحس المرهف،



والغلو فى التأمل الفردى ، الذى يبعد بصاحبه أحياناً عن حاق البشرية « (١٦٨) . وعلى حين رأى صبرى أن القدماء أحسوا بتميز شخصية ذى الرمة وشعره ، ولكنهم لم يصوغوا إحساسهم بعبارات واضحة ، كما ذكرنا أعلاه ، فإن الطيب يرى أنه ربما فطن معاصرو ذى الرمة مثل الفرزدق وأبى عمرو ، «إلى بُعد شعره ، فى جملة ، عن ملابس الحياة ومكافحتها ، ولياذه بنوع من العزلة ، والتعالى والهيام ، يضعف عنصر الإنسانية فيه . والحق أن التأمل المفرط ، والكلف بالتصوير المحض ، والاتغماس فى غمرة الفن الخالص ، والغلو فى تجريد الاستعارة ، كل ذلك من شأنه أن يحصر الشاعر فى نطاق ضيق من الذاتية . وهذه الذاتية مهما تسم بها دقة الحس ، ونبل العواطف ، فإنها لن تقوى بحال من الأحوال على أن تتسع اتساعاً يبلغ بها آفاق الإنسانية الكبرى ، ويصل بها إلى أوج الحكمة الخالدة التى هى ضالة الشعراء ... وقد كان هو يعجب ويسأل : «لم لا أعد فى الفحول؟» - فهذا الذى ذكرناه ، جوابه ، إن شاء الله « (١٦٩) .

فالتطيب هنا يجب عن القدماء ، أو لنقل إن الطيب فسّر أقوال القدماء أنفسهم بعباراته هو . ويمكن القول كذلك إنه ، مثل صبرى ، يحاول فى النهاية أن يصل إلى تفسير ، أو مفتاح ، لذى الرمة وشعره . ولكن فى حين كان صبرى ينظر إلى الإشكالية من ناحية إيجابية فى صالح الشاعر ، وصل الطيب إلى مفتاح يضىء السلبية على الشاعر أكثر؛ إذ وَسَمَه بالذاتية الضيقة التى تبعده عن الكون بقدر ما تحصره فى نفسه . وقد أشرنا (فى هامش سابق) إلى أن إحسان عباس ردّ صور ذى الرمة إلى عالم البدائية القابع فى اللاوعى الجماعى ، وأنه «مَعْنَى بقصة الصراع الأبدى بين الموت والحياة ، فى علاقات الحيوانات والإناسى ، مثلما هو مَعْنَى بها فى حياة الفصول والرياح والمطر» (١٧٠) ، داعياً إلى البحث عن الدواعى النفسية فى هذا الاتجاه من خلال دراسة شاملة لذى الرمة ، فى حياته وشعره . وقد جاءت دراسة ضيف ، الذى خرج بالشاعر من هذا «الكون» ، قبل ملاحظات عباس بسنوات قليلة ، ثم جاءت مقدمة الطيب بعد ملاحظات عباس بسنوات قليلة كذلك . فهل قصد ضيف والطيب إلى إخراج الشاعر عن نطاق الإنسانية ليضيع فى آفاق ما وراء الطبيعة ؟ أم أنهما قصدا تقليص البعد الإنسانى فى شعره ورده إلى ذاتية ضيقة ؟ فالتطيب ، مثلاً يشير بَعْدُ ، إلى بَعْدِ «دنيوى» فى نفس ذى الرمة عندما يقول تعليقاً على أبيات ضادية فى الكلام عن شعره : «... ولا يفوتك ما فى البيت الأخير من تشبيه نفسه بالراعى الذى يروّضُ بغيراً مستحدثاً أخلج ، أى أَبْعَد ، عن الإبل ليذلّل ويؤدب . ألا ترى أن شاعرنا حتى فى الحديث عن شعره ، لا ينسى ذلك البكر المقيد ، الدامى

الأظل ، الذى جعله رمزاً لنفسه وما انطوت عليه من ثورة وحرمان؟» (١٧١) فالسؤال هو: ألا يمكن أن يكون هذا المثال نفسه دليلاً على «وعى» الشاعر بقيمته الإنسانية التى تتجاوز «تفرده» وتتنطبق على كل أحد، من منظور ذاتى، فى الوقت نفسه !

### (٣-٢-٣)

وربما كانت الفقرة المطولة التى كتبها عز الدين إسماعيل عن الصورة الشعرية فى الشعر القديم من منطلق علم النفس الفرويدى (١٧٢)، وركّز فيها على ذى الرمة، محاولة ضمنية لتطوير ملاحظات ضيف ، الذى يذكره إسماعيل دون أن يقع فى المفارقة التى بنى عليها ضيف عمله، وملاحظات إحسان عباس ومحمد صبرى وعبدالله الطيب جميعاً . يلتفت إسماعيل إلى تميز الصورة الشعرية عند ذى الرمة بالمقارنة بما عند غيره من الشعراء القدماء، من حيث خفاء مضمونها الشعورى على الإدراك: لأن الشاعر يعتمد فى تشكيله الصورة على مخزونه اللاشعورى (١٧٣). ويعطى المؤلف مثلاً من القصيدة البائية للشاعر فى إطارها التاريخى والفنى النفسى منتهياً إلى أن «شعر ذى الرمة مجال واسع للدراسة التحليلية النفسية؛ فقد اعتمد كثيراً على الرمز، ويمكن تفسير شعره على هذا الأساس، «مشيراً إلى وصف الشاعر الصحراء من داخل نفسه وروحه ، و«أن صوره - بعبارة موجزة - هى أحلامه» (١٧٤). ففى حين لم يقصد ضيف إلى التحليل النفسى، فردياً كان أو جمعياً ، قصد إسماعيل إلى أهمية دراسة الشاعر من هذا المنظور النفسى القابع فى اللاوعى الفردى المقابل للمنظور النفسى القابع فى اللاوعى الجماعى الذى أشار إليه عباس.

وينتهى إسماعيل إلى أن «قراءة شعر هذا الشاعر تقدم المثال تلو المثال لفكرة التكثيف اللاشعورى والارتباط الحزبين الصور والرموز التى تتألف منها هذه الصور... وهذا التأليف لا يحمل صفة المنطقية، وإنما هو يمثل الصور الحبيسة فى اللاشعور، عندما تطفو على السطح فى حالة إغفاء من الشاعر فتظهر فى نظام كأنه لا نظام» (١٧٥). ويتفق هذا المنظور مع بعض الاتجاهات المعاصرة فى دراسة شعر العصور الوسطى وعصر النهضة فى الغرب . فلم يكن ذو الرمة يمثل نفسه فحسب، بل كان فناً عظيماً ، تشمل رؤيته عوالم شتى، يسلكها فى رؤية بعينها للوضع الإنسانى (١٧٦). ولذلك نرى فى عمل إسماعيل - ومن قبله عباس ومن بعده الجيوسى- باباً مفتوحاً إلى شعر ذى الرمة حاول بعض الدارسين اللاحقين لهم الدخول منه.

## (٣-٢-٤)

وهناك بعض الدراسات التطبيقية فى سياق الشعر الأموى الجديدة بالنظر (١٧٧) . كما أن هناك البعض الآخر الذى يقع فى مفارقات تطبيقية لافتة للانتباه (١٧٨) . ولكننا نتوقف عند دراسة نسيم الغيث عن الحركة البينية فى البائية الكبرى لدى الرمة: دراسة فنية (١٧٩) وهى محاولة جيدة، ركزت صاحبها على قصيدة واحدة فى التحليل ، ونظرت إليها نظرة كلية متماسكة . وقد رأت الباحثة أن «المعنى الشامل لهذه القصيدة هو القسوة والمجاهدة» (١٨٠) . وقد حققت هذا المعنى من خلال البحث تحديداً عن الكيفية التى يربط بها ذو الرمة «بينية الزمان ببينية المكان» (١٨١) ومن الواضح أن تركيز الباحثة على البائية فى إطار النظر القديم والحديث إلى ذى الرمة وفى سياق شعر ذى الرمة نفسه مكّنها من تحقيق تبصرات نقدية عن معنى الصراع فى القصيدة ، كما جعلها تدرك قيمة تكرار صيغة بعينها ، لاحظها نيلدكه من قبل ، وهى «حتى إذا» ، فى تسعة أبيات؛ يربط فيها الشاعر بين «أداة تحمل معنى الغاية أو الوصول أو النهاية ، وأداة تحمل معنى البدء والمفاجأة والاستئناف» (١٨٢) . ولكننا يمكن أن نستدرك على الباحثة إشارتها إلى أن «زيادة الشاعر فى شعره وتنقيحه ليست مستغربة ، وبخاصة فى زمن تقوم الرواية الشفوية فيه بوظيفة النشر والإذاعة، بل إن الرواة والمعجبون (كذا) والمتعاملون (كذا) ، لم يكن من النادر أن يضيفوا أو يغيروا أو يسقطوا من القصيدة ، ليؤثروا على مكانة الشاعر، فما بالنا بالشاعر نفسه» (١٨٣) . ففهم البعد الشفوى / الكتابى على هذا المستوى عابر وبسيط . فى حين كان يمكن إعطاؤه أهمية جوهرية فى فهم القصيدة نفسها ، بلفة تفسير الأخبار التى أتت المؤلفة نفسها على ذكرها عن علاقة ذى الرمة بهذه القصيدة.

وثمة بحث بعنوان «الطابع الميتافيزيقى لشعر ذى الرمة» (١٩٨٨) (١٨٤) للسيد إبراهيم محمد يبدأ بقوله : «تطالعنا فى شعر ذى الرمة نبيرة ظاهرة من الحس الميتافيزيقى الذى يتعالى على الواقع ويلقيه كله - أعنى الواقع- فى أفق يشبه الحلم» (١٨٥) . وهى عبارة تكاد تلخص ملاحظات الدارسين السابقين لذى الرمة، ولكن محمداً يأخذ على عاتقه تأسيس هذه الملاحظة من داخل الفلسفة الألمانية بخاصة عند شوبنهاور ونيتشة ، ويطبقها على شعراء عرب مثل امرئ القيس والمتنبى وأخيراً ذى الرمة الذى يشير محمد إلى الروح الصوفية الشاملة التى تظهر فى شعره وبحققها من خلال الصحراء والناقة بوصفهما «عناصر متشابهة فى الدلالة

على الأشواق الروحية والتطلعات التى لاتهدأ نحو ما سماه الفلاسفة «نسيجاً أسطورياً ملحمياً يشبه أن يكون فهماً وتفسيراً له ولشاعريته أكثر من أن يكون تاريخاً لذلك» (١٨٧). وأخيراً يذهب إلى أن الطابع الميتافيزيقى لشعر ذى الرمة هو الذى يفسر ما رآه الباحثون من اتجاه إلى الأحاجى والألغاز فى شعر ذى الرمة (١٨٨). ولكن لعل من أهم ما ذهب إليه الباحث هو ملاحظته «التشابه فى بعض الظواهر المتصلة بأسلوب العمل الفنى بينه وبين من يعرفون فى تاريخ الشعر الإنجليزى بالشعراء الميتافيزيقيين» (١٨٩). وبخاصة فيما يتصل بالتشبيه والاستعارة؛ إذ يتمادون به أو بها حتى يبلغوا غاية ما يمكن أن يبلغها الخيال الشعرى، وهو اتجاه ثابت فى شعر ذى الرمة حتى ليصن القول باحتمال تأثر أولئك الشعراء بالشعر العربى. وهذه محاولة تلتقى مع محاولة صبرى فى تلقى ذى الرمة وشعره، وتؤكد ملاحظات المحدثين عن الشاعر، وتمتاز بتأصيلها الفلسفى والتحليلى البصير الذى يذكر بقراءة لطفى عبد البديع لإحدى قصائد ذى الرمة التى يذكرها الباحث نفسه (١٩٠).

### (٥-٢-٣)

ونجد ملاحظات جيدة فى مقدمة ترجمة مايكل سلس قصيدة طويلة من قصائد ذى الرمة إلى الإنجليزية (١٩١). ويلاحظ سلس أن نهاية القصيدة الحائية أُنزلتلى مى سلام عليكم\* على النأى والنائى يؤد وينصح. تقترح علينا أن التحول إلى الرحلة والتحول عبرها لم يكتمل؛ فليس ثم إعادة توحيد مع المجتمع القبلى كما هو فى الشعر الجاهلى، بل إن ذا الرمة، مثله مثل الشعراء الصعاليك، يمر من صحراء ولكنه بدلاً من التجول والابتعاد عن القبيلة، يجول جولات عميقة داخل الذاكرة. وفى نهاية القصيدة، يكون تذكّر المحبوبة والرحلة، الحركة الزمنية خلال الماضى والرحلة عبر الامتداد المكانى للصحراء بحركة واحدة (١٩٢). ويختم المؤلف نفسه مقالة أخرى له باستشهاد طويل من القصيدة نفسها بوصفه حاشية على استكشافه المحبوبة بوصفها جنة مفقودة، ولعبة التشبيهات التى تربط بين المحبوبة والجنة (١٩٣). ولعلنا نشير هنا إلى مقالة محمود محمد شاكر المبكرة (١٩٤٣) (١٩٤) التى كتبها فى ثلاث حلقات بعنوان «شاعر الحب والفلوات : ذو الرمة»؛ إذ التفت فى الحلقة الثانية إلى وصف ذى الرمة «الأرض» وإعطائها بُعداً شعرياً فلسفياً مكتسباً من الراعى النميرى دقة التأمل. وينتهى شاكر ثمة إلى أن ذا الرمة المتأثر بالبادية فى كل وصفه «حائر لم يجد دنياه التى رآها أول ما أومض فى قلبه ذلك الضوء المتدارك الذى لم يلبث أن خفت. إنه يبحث عنها فى كل وجه.

ويطول بحثه وفكره ، وتتهياً نفسه مستعدة للتلقى أعظم استعداد ، إنها نفس دقيقة حساسة لا تتبلد» (١٩٥). والملاحظ أن مقالة شاكر لم ترد في مراجع الذين كتبوا عن ذى الرمة بعده، كما حدث مع كتاب صبرى الذى لم يُشر إليه جلُّ الدارسين بعده. وليس معنى هذا أن هؤلاء الدارسين لم يطلعوا على أى من العاملين بالضرورة؛ على نحو ما ألمحنا فى تناولنا لعمل صبرى. وفى هذا السياق يمكن أن نشير أخيراً إلى عمل عبد الجبار المطلبى بالإنجليزية . كتب المطلبى أطروحة بالإنجليزية بعنوان دراسة نقدية لشعر ذى الرمة (١٩٦٠) (١٩٦). يناقش المطلبى زعم البهبيتى أن بانيّة ذى الرمة الكبرى إعادة إنتاج لمعلقة لبید، ويرى أن هذا الزعم لا أساس له من الصحة (١٩٧). كذلك يخصص المطلبى الفصل السادس من أطروحته لمناقشة آراء النقاد فى شعر ذى الرمة وتقييمها ، ويرى أن نقد القدماء ذا الرمة لتقصيره فى شعر المدح والهجاء، الذى يعدُّ على نحو عرضى من قبيل بقايا فكرة النقد الحديث عن «الأدب غير الملتزم» ، أخذ شكله النهائى لدى اللغويين ، وانتقل دون أى تغيير إلى من بعدهم (١٩٨). كذلك يشير إلى انتعاش ذى الرمة فى بعض الدراسات الحديثة وبخاصة عند سيد نوفل وصبرى وضيف ، ولكنه يرى أن هؤلاء النقاد لم يتناولوا شعر ذى الرمة على نحو منظم ومقارن فى سياق شعر الجاهلية أو مدرسة ذى الرمة الشعرية بل تناولوه منعزلاً فيما عدا إشارات عابرة إلى أسلافه الشعراء، الأمر الذى عتّم الصورة أكثر. وأخيراً يرى المطلبى أن ذا الرمة كان ضحية كل من المعجبين به والمنتقسين منه من كانوا من الموالى المفتقدين للحس البدوى فأساءوا إلى شعره ونزلوا بطبقته (١٩٩). ولا يفتقر هذا التقييم فى جملته إلى الصواب وإن كنا نرى أن صبرى بخاصة سبق إلى لفت الأنظار إلى الشاعر وأعطى ملاحظات ممتازة عن شعره ، وأن ضيفاً أعاد اكتشاف الشاعر مما دفع آخرين إلى الكتابة عن الشاعر وشعره على السواء .

أما ياروسلاف ستيتكيفيتش الذى أشرنا إليه أعلاه (٢٠٠) فيعقد فصلاً (٢٠١) بعنوان «الخيال المؤسلب: صمت الصحراء وصوتها من ذى الرمة إلى ابن خفاجة» (٢٠٢)، يشير فيه إلى الاستجابة الشعرية الجديدة الواضحة للطبيعة ، أو إلى المنظر الطبيعى، أى النظرة الداخلية الغنائية للطبيعة المحيطة بالشاعر ، فى الحقبة الأموية. وبالمقارنة بشعراء الغزل الذين كانوا يتجهون بعيداً عن نسيب الصحراء إلى غزل المحبوبة اكتسب ذو الرمة إحساسه الذاتى الغنائى بالتوحد مع الطبيعة من خلال التناقض الظاهرى الرومانتيكى لـ «الخلوة الشعرية» الشائعة فى الشعر الأموى بخاصة؛ وهى خلوة ذات أصوات عدة وآفاق واسعة . فالذاتية الرومانتيكية ، أو المونولوج الشعرى الرومانتيكى ، كان يعطى على الدوام انطباعاً بأنه ليس إلا ابتلاعاً بين تلك

الأصوات الأخرى التى تهدر حول الشاعر فى الصمت المتعدد للطبيعة . وكان هذا الصمت المتعدد للصحراء حينئذ فى مطلع اكتشافه على يد مجموعة من الشعراء الأمويين نصف البلاطيين الذين كانوا يسعون عن عمد إلى وصف الصحراء بوصفها جوّ الشاعر أكثر منها منظرًا طبيعيًا (٢٠٣).

### (٣-٣)

ولعل هذه المراجعة النقدية لشعر ذى الرمة بين دارسيه المحدثين تكون قد ألقت بعض الضوء على بعض التقدم فى تناول شعره منذ أن كتب عنه سمند رسالته باللاتينية فى ١٨٧٤ حتى أواخر التسعينيات من القرن العشرين . ولاشك فى أن هذه الدراسات خلال هذه الحقبة الحديثة أعادت اكتشاف الشاعر وشعره، وتلقته كلُّ بطريقتها . وقد نلاحظ أن هذه الدراسات خرجت جميعًا من عباءة منهج المرأة وفكرة اللحظات «النفسية» عند طه حسين: ثم حاولت اكتشاف آفاق جديدة لشعر ذى الرمة ومن هذه الآفاق المنظور النفسى، سواء أكان التحليل المتصل باللاشعور الفردى عند فرويد ، كما لدى عز الدين إسماعيل ، أم المتصل باللاشعور الجمعى عند يونج ، كما رأيناه فى إشارات إحسان عباس إلى الشاعر وشعره ، هو الغالب بصرف النظر عن العناوين التى اتخذتها هذه الدراسات ، واختلط عند معظم الآخرين بتفسيرات فلسفية أو أسطورية أو حتى «موضوعاتية». ولقد كان لبعض الدارسين بلاشك نفاذ بصيرة فى تأمل شعر ذى الرمة وطرح بعض الملاحظات العميقة عنه مثل صبرى وضيف والطيب وإسماعيل ومحمد وستيتكيفيتش . ولعل إعادة الكشف عن هذه الملاحظات فى حد ذاتها هى التى تلزمننا بمحاولة إعطائها قيمتها الملائمة عند تناول شعر ذى الرمة من منظور جديد، يمكن أن نعتمد فيه مفهومي «قلق التأثير» Anxiety of Influence والتقدير الخاطيء (أو المنحرف) Misprision أو «القراءة الخاطئة» Misreading عمداً لدى هارولد بلوم H. Bloom ، فى قراءة شعر ذى الرمة وتلقيه عبر العصور ، إضافة إلى إشارات سبقت أعلاه، عن غياب الأب، ويُنم النص ، إذ ينظر بلوم إلى القراءة بوصفها تفسيراً للعمل على أنها قراءة خاطئة إلى حد ما ؛ لأنها تتضمن إسقاطاً من القارئ لجزء من ذاته على النص المقروء ، وفهماً مغايراً لما قصد إليه كاتبه فى سياق عجز متعمد عن تقديره قيمة النص. ومن وجهة نظر بلوم كذلك يزداد «خطأ» القراءة كلما ازدادت قوتها سواء أكان القارئ شاعراً جديداً لشاعر أقدم أم ناقدًا ما لشاعر ما . كذلك تتقاطع القراءة الخاطئة الشعرية والنقدية معاً حتى لتصبح الحدود بين هذين الشكلين للخطاب غير واضحة المعالم<sup>(٢٠٤)</sup>. وهكذا يصبح تاريخ الإبداع الشعرى فى نظرية التلقى صراعاً بين ذوات مبدعة (شعراء ونقاد) ، فى مقابل صراع النصوص عند التفكيكيين.

### هوامش الدراسة

\* قدمت هذه الورقة إلى مؤتمر النقد الأدبي السابع وكان موضوعه «استراتيجيات التلقى في النقد الأدبي» الذي عقد في جامعة اليرموك، إربد، الأردن في ٢٠-٢٢ يولييه (تموز) ١٩٩٨ . وأرد أن أعبر عن امتناني وشكري للزملاء الكرام الذين ناقشوا ورقتي في المؤتمر ولفتوا انتباهي إلى بعض الأعمال التي لم أرها عن ذي الرمة، وبخاصة د. ابتسام مرهون الصفار وأ. عمر القيثام كما أعبر عن امتناني لأصدقاء أعزاء ساهموا بقراءة المسودة وإبداء بعض الملاحظات القيمة أو لفت انتباهي إلى مقالات وكتب عن ذي الرمة، ومنهم د. محمد خير البقاعي ود. محمد غنوم ود. سعيد بحيري ود. فهد سنبل ود. عبد الرحمن الشمراني ود. محمود الريداوي وأ. ناصر الحجبلان وأ. أريج القنيعير . كذلك أريد أن أشير إلى طريقة كتابة الأعلام غير العربية هنا، إذ أثبت الشكل الأجنبي للاسم في أول مرة أذكره، وذلك حالة كونه غير مألوف في الكتابات العربية المعاصرة بالقدر الكافي بعد، مع ذكره في الهوامش كذلك، إذا كان لصاحبه مرجع يعينه .

١- أنظر فؤاد سزكين ، تاريخ التراث العربي، مج ٢، الشعر إلى حوالى سنة ٤٤٣هـ ، ج ٣ ، عصر صدر الإسلام وبنى أمية والمخضرمين ، نقله إلى العربية محمود فهمى حجازي، راجع الترجمة عرفة مصطفى وسعيد عبد الرحيم، المملكة العربية السعودية، وزارة التعليم العالي، مطابع جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م، ص ١٢٨-١٣٤ ، وبخاصة ص ١٣٤ إذ يشير سزكين إلى مخطوط من القرن الثاني عشر الهجرى ونسخة منه عُثِدَ به إلى القرن الثالث عشر الهجرى (التاسع عشر الميلادى) . وقد حققه رودلف سمند مع شرح باللغة اللاتينية في رسالة كتبها في بون ١٨٧٤م، أى في القرن نفسه الذى كتب فيه هذا المخطوط الأخير. والرسالة / الكتاب عبارة عن تحقيق للمخطوط من القرن الثاني عشر للهجرة ، وترجمة للباتية الكبرى إلى اللاتينية ، مع مقدمة وشرح قديمة للأبيات، وفهرس لغوى، مع إثبات الروايات المختلفة للأبيات ، وقد اطلعت عليها في مكتبة البودليان بجامعة أكسفورد انظر رودلف سمند : ما بال عينك منها الماء ينسكب . Rvdolvs Smend De Dsv r'vymna Poeta Arabico et Carmine Eivs, Dissertatio Inavgvralis, Booeae , Formis Caroli Georgi. Anni MDCCCLXXIV .

أما آخر كتاب مطبوع عن ذي الرمة فهو لصالح سميد أغا، بعنوان ذو الرمة : خلاصة التجربة الصحراوية، ط ١، دار العلم للملايين ، فبراير (شباط) ١٩٩٨ ، وأصل الكتاب يعود كذلك إلى رسالة كتبها المؤلف في ١٩٧٠ . وانظر الجيولوجرافيا الملحقه بالبحث الراهن .

٢- فرديناند دى سويسر ، «فصول من دروس علم اللغة العام، فرديناند دى سويسر (١٨٥٧-١٩١٣)»، ترجمة عبد الرحمن أيوب، في سيزا قاسم ونصر أبو زيد (مشرقان) أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ، مدخل إلى السيميوطيقا ، دار إلياس العصرية ، القاهرة ، ١٩٨٦ ، ص ١٥٤ .

٣- انظر هنا إليزابيث فرويند :

Elizabeth Freund , The Return of the Reader: Reader-Response Criticism. Methuen: London and New York , 1987 , p. 135 .

٤- نص إيزر هنا تقتبسه فرويند في الصفحة نفسها ، وهو من مقدمة كتاب إيزر :

Wolfgang Iser. The Act of Reading : A Theory of Aesthetic Response . Baltimore: John Hopkins University Press. 1978 , p. ix.

٥- يصدر قريباً عن الهيئة المصرية العامة للكتاب . وقد عرض الغدامي للموضوع في كتابه الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشرية (Deconstruction) قراءة نقدية لنموذج معاصر ، ط٤ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٩٨) ، ص١٢٢-١٣٨ ، وهو يصدر هذا الفصل بقولين أحدهما لكافكا : « ليس على الناقد أن يرى الحقيقة بل أن يكتشفها » ، وقد ذكرنا إضافة دي سوسير إلى هذا المعنى في بداية الفصل . وانظر كذلك ص٧٧-٨٦ ، ومقالته « القارئ المختلف » في أحمد الهاربي (محرر) ، شكرى عياد : جسور ومقاربات ثقافية ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية (مصر) ، ١٩٩٤ ، ص٢٣٩-٢٥٣ . وانظر كذلك تقديمه ترجمة منذر عياشي كتاب رولان بارت ، صوت المؤلف ، نقد وحقيقة ، دار الأرض للنشر والخدمات الإعلامية ، الرياض ١٤١٣هـ ، ص٨-٩ ، عن مقولة « موت المؤلف » . وقد كتبت هذه المقدمة على إثر حوار جمع مع الدكتور الغدامي حول مسألة « بطن » الشاعر ، وتداعياتها .

٦- انظر رمان سلدن :

Raman, Selden (ed). The Theory of Criticism from Plato to the Present . ARader. London and New York : Longman , p. 123 .

٧- تناولت ماريان ريجان هذه الفكرة ضمن كتابها الشبق عن النفس والنص في شعر العصور الوسطى وشعر النهضة ، ومنطلقها هيرمينوطيقى نفسى أنطولوجى ، وتجد نظرية التلقى مكانها في الكتاب بشكل قوى من خلال هذا المنطلق : انظر :

Mariann Sanders Regan LOVE WORDS. The Self and the Text in mediieval and Renaissance Poetry. Ithaca and London : Cornell University Press, 1982 , pp. 15-79 .

ولعله من الطريف أن نذكر هنا تلك المجلة المشهورة بعنوان ريدر دايجست Reader's Digest ، وتسمى كلمة (Digest) الاستيعاب العقلى والمادى (المتعلق بهضم الطعام) لما يتناوله المرء فى « بطنه » وعقله على السواء .

٨- انظر حسن البنا عز الدين ، شعيرة الحرب عند العرب قبل الإسلام : قصيدة الظعائن نموذجاً ، ط٢ ، دار المفردات للنشر والتوزيع والدراسات ، الرياض ، المملكة العربية السعودية ، ١٤١٨هـ / ١٩٩٨م ص١٠٩-١٢٨ ، وبخاصة ص١٢٧ ، وهوامش الفصل ، ص١٦٩-١٧٤ . وقد أورد الأصفهاني إشارة



الأصمعي إلى تنقل الشعر في «بطون العرب» ، انظر : أبو الفرج الأصفهاني ، الأغاني ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٥٣ ، مج ٢١ ، ص ٢٠١ . وذكر الجاحظ «أبا عزة الشاعر... وكيف اكتوى في بطنه وكيف يراً ثم ترك الشعر. ومن سقى بطنه فاكثوى فمات مسافر بن أبي عمر بن أبي أمية وقد كتبنا قصته والدليل على شأنه في الشعر...» ، انظر البرصان والعرجان والعميان ، تحقيق عبد السلام هارون ، وزارة الثقافة ودار المأمون ، بغداد ١٩٨٢ ، ص ٤١٠ . وأخيراً تقول راوية الحكايات للأطفال في حائل (شمال غرب المملكة العربية السعودية) عندما تصل بالحكاية إلى نهاية مشوقة ويتوقع الأطفال إضافة ما ، أو امتداداً جديداً للحكاية المنتهية، تقول : «انتظمت في بطن الذيب وليس ببطني» . (أخرجني بهذه المعلومة الصديق ناصر الحجيلان وهو من حائل) . فالتأمل في كل هذه الإشارات يشير إلى استعادة «البطن» للشعر والمعنى، ويمكن تطويرها في السياق المشار إليه هنا ، وفي حقل دلالي قائم بذاته.

- ٩- انظر سلدن ، نظرية النقد، ص ١٨٧ .
- ١٠- انظر سلدن ، نظرية النقد، ص ١٨٨ .
- ١١- انظر سلدن ، نظرية النقد، ص ١٨٨ .
- ١٢- انظر سلدن ، نظرية النقد، ص ١٨٨-١٨٩ ، ومقالة لبوليه بعنوان «النقد وخبرة الداخلية» (١٩٦٦) ، ص ٢٠٠-٢٠٢ .
- ١٣- انظر سلدن ، نظرية النقد، ص ١٨٩-١٩٠ .
- ١٤- انظر سلدن ، نظرية النقد، ص ١٩٠ .
- ١٥- انظر حسن البنا عز الدين، الكلمات والأشياء . التحليل البنوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي: دراسة نقدية، ط ٢، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ١٩٨٩ ، ص ٤٤ ، وص ٧٩ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٥٨ . وص ٩٧-٩٨ ، وص ١٣٦-١٣٨ ، ٣ ، ١٦ ، ١٧ .
- ١٦- انظر عز الدين ، الكلمات والأشياء ، ص ٤٧ ، ص ٨١ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ٨١ .
- ١٧- انظر عز الدين ، الكلمات والأشياء ، ص ١٣٧-١٣٨ ، ١٦ .
- ١٨- حسين الواد، المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب، ط ١، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، تونس: دار سحنون للنشر والتوزيع ، ١٩٩١ .
- ١٩- محمد مشبال ، «الأثر الجمالي في النظرية البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني» ، دراسات سيميائية أدبية لسانية، ج ٦ ، خريف - شتاء ١٩٩٢ ، ص ١٢٦-١٤٠ .
- ٢٠- محمد العمري ، «الرواية والاختيار : تأمل تاريخ الأدب العربي من زاوية تلقى الشعر القديم» ، في نظرية التلقى: إشكالات وتطبيقات ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط ، المملكة

المغربية، ص ٧١-٨٥ . وانظر فى الكتاب نفسه مقالة لسعيد يقطين عن «تلقى العجائبي فى السرد العربى الكلاسيكى : غزوة وادى السيسان نموذجاً، ص ٨٧-١٠٤، وأخرى لإدريس بلعليح بعنوان «استعارة الباث واستعارة التلقى» ، ص ١٠٥-١٢١ . ولبلعليح نفسه عمل كبير آخر عن المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماة أبى تمام ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المملكة المغربية، ١٩٩٥ .

٢١- شكرى المبخوت ، جمالية الألفة (النص ومتقبله فى التراث النقدى)، ط ١ ، المجمع التونسى للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة- قرطاج ، ١٩٩٣ .

٢٢- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقى، ط ١، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان الأردن، ١٩٩٧ . وانظر الفصل المشار إليه، ص ٦١-٧٢ ، وانظر حمادى الزنكرى، «التلقى عند النقاد القدامى (السلطة المحبوسة)» ، المجلة العربية للثقافة ، السنة الرابعة عشرة- العدد السادس والعشرون، شوال ١٤١٤هـ- مارس (آذار) ١٩٩٤م، ص ٢٤٢-٢٥٥ ، وانظر رشيد يحيوى، «التلقى فى النقد العربى القديم»، علامات فى النقد، الجزء التاسع عشر، المجلد الخامس ، ذو القعدة ١٤١٦هـ، مارس ١٩٩٦م، ص ٢٧٣-٢٩٣، وانظر عاهد خازندار ، مستقبل الشعر موت الشعر (سرد)، ط ١، المكتب المصرى الحديث للطباعة والنشر، القاهرة والإسكندرية ، ١٩٩٧، ص ٢٧ ، وص ٩٧ ، وص ١٢٢ ، وص ١٤٧ ، وانظر الحبيب شبيل ، «هواجس حول أبعاد جمالية التلقى» ، الحياة الثقافية، السنة ٢٢ ، العدد ٨٨ ، أكتوبر ١٩٩٧ ، ص ٤-٧ ، وعلى عبيد، «المروى له» فى ضوء الموروث العربى، الحياة الثقافية ، السنة ٢٢، العدد ٨٩ ، نوفمبر ١٩٩٧ ، ص ٧٢-٧٩ ، وانظر كذلك محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقى بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدى- دراسة مقارنة ، ط ١، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٩٦ ، وأخيراً انظر أعمال مؤتمر النقد الأدبى السابع «استراتيجيات التلقى فى النقد الأدبى» المشار إليه أعلاه .

٢٣- انظر أمثلة على ذلك فى نظرية التلقى : إشكالات وتطبيقات المشار إليه فى هامش ٢٠ أعلاه ، ص ١٢٣-١٤٧ ، وانظر كذلك : على جعفر الحلاق، الشعر والتلقى: دراسات نقدية ، ط ١، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ١٩٩٧ ، وبخاصة الفصل الثانى، ص ٦٣-١٠١ .

٢٤- ليس ثمة مجال لإحصاء هذه الترجمات ولكن يمكن الرجوع إلى البليوجرافيا المفيدة فى هذا الصدد فى عمل ناظم خضر المشار إليه فى هامش ٢٢، ص ١٧٨-١٨١ ، وكذلك كتاب نظرية التلقى المشار إليه فى الهامش السابق، وانظر ترجمة ثلاثة فصول من كتاب إيزر (١٩٨٧) فعل القراءة : نظرية جمالية التجاوب (فى الأدب)، حميد لحدانى والجلالى الكدية ، منشورات مكتبة المناهل ، فاس ، المغرب، ١٩٩٥ . وانظر كتاب حامد أبو أحمد، الخطاب والقارىء: نظريات التلقى أخيراً مقالة ترجمها غسان السيد عن دانييل هنرى ياجو (١٩٩٤) بعنوان «التلقى النقدى» ، الآداب الأجنبية ، اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، ع ٩٣ ، السنة ٢٣ ، خريف ١٩٩٧، ص ١٣-٤٤ . وانظر عبد العزيز

حمودة ، المراسم الحديثة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة (٢٣٢)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت إبريل ١٩٩٨، ص ١٠٥، ١٤٩-١٥٠، وص ٣٢٢-٣٣٦ .

٢٥- انظر المرزباني (أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى المتوفى سنة ٣٨٤هـ) الموشع ، مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، ١٩٦٥، ص ٢٨١-٢٨٣ .

٢٦- انظر ابن طباطبا العلوي، أبو الحسن محمد بن أحمد (ت ٣٢٢هـ / ٩٣٤م)، كتاب عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المناع ، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، ١٤٠٥هـ- ١٩٨٥م، ص ٢٠٤-٢٠٥ ، وانظر ص ٢٠٦-٢٠٧ . وانظر ابن رشيق القيرواني (٣٩٠-٤٥٦هـ) ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، تحقيق محمد قرقران ، ط ١، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٨ ، ص ٣٩٤ ، وفي الصفحة نفسها يأتي الكلام عن حادثة مشابهة لجرير مع عبد الملك نفسه. وقد أخذ ابن رشيق عبارة ابن طباطبا «والا فقد علم أن الشاعر إنما خاطب نفسه»، وذلك في سياق حادثة جرير على الرغم من أن ابن طباطبا لم يذكر جريراً في السياق المذكور أعلاه. ويلاحظ في عيار الشعر والعمدة ذكر أكثر من حادثة للشعراء مع عبد الملك بخاصة، ومرة يكون عبد الملك عالماً بالشعر وقصد الشاعر، ومرة يتهم الشاعر بالجهل ، ومرة ثالثة يخاطب مروان ذا الرمة قائلاً : «ما أملتُ أنه قد أبقت لنا منك ميٍّ ولا صيدح في كلامك إمتاعاً» ، انظر ابن عبدربه الأندلسي، أحمد بن محمد بن عبدربه الأندلسي، كتاب العقد الفريد، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الإبياري، دار الكتاب العربي، ١٩٨٦، ج ١ ، ص ٣٠٩، و ٣٢٠ . وفي الحالتين الأوليين يصب جام غضبه على الشاعر، سواء أكان ذلك بسبب «ريشة بعينه» في حالة ذي الرمة، أم أنه «استثقل هذه المواجهة» في حالة جرير، أم بسبب تشابه كنيته مع كنية الشاعر الذي يخاطب نفسه ويرثيها في حالة أروطة بن سُهَيْة. وفي خبر العقد الفريد ييأس مروان ويصاب بالفيرة من محبوبة الشاعر وناقته. وبالطبع يحاول ابن طباطبا نصح الشعراء بتجنب ما يؤدي إلى هذه المواقف ، ويذهب بعض المعاصرين إلى أن الإشكال لا يمكن أن يحل إلا بعد أن يتغير مفهوم الشعر عند الممدوحين من الحكماء، وعند المادحين من الشعراء، بحيث يسلم الجميع بحق الشاعر في التعبير عما يشعر به مخلصاً، وإلا أصبح الشعر نفاقاً، وضاق المجال على الشاعر الأصيل»، انظر : جابر عصفور ، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، ط ٣ ، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت ، لبنان، ١٩٨٣، ص ٧٠-٧١ . وانظر ص ٥٨-٧١ عن عيار الشعر وابن طباطبا وحل أزمة الشعراء والشعر المحدث. وبالطبع لا يقف الأمر عند حد التعبير المخلص، بل يمتد إلى وعي القدماء أنفسهم بالسياق الفني للشاعر وقدراته الخاصة في الإجابة الفنية في نوع معين من الشعر دون آخر، بصرف النظر عن قدراته الشخصية في الحياة الاجتماعية ، وهذا ما دافع به ابن قتيبة عن بعض الشعراء وذكر ذا الرمة في

سياق دفاعه : «فهذا ذو الرمة، أحسن الناس تشبيهاً ، وأجودهم تشبيهاً ، وأوصفهم لرمل وهاجرة وفلاة وماء وقراد وحية، فإذا صار إلى المديح والهجاء خانه الطبع. وذلك أخره عن الفحول» ، انظر ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار المعارف بمصر، ١٩٦٦، ص ٩٤ .

٢٧- انظر ياقوس (١٩٧٠) ، ص ٢٣ ، نقلاً عن هولب ١٩٨٤ ، ترجمة إسماعيل ١٩٩٤ ، ص ١٥٩ ، وانظر كذلك ص ١٦٣ ، وانظر كذلك مقدمة ستارويانسكي «نحو جمالية للتلقى» ، لكتاب ياقوس، ترجمها وأعدھا محمد العمري: في نظرية الأدب: مقالات ودراسات ، كتاب الرياض ٣٨ ، ١٩٩٧ ، ص ٢٠٣ .

٢٨- ياقوس ، «تاريخ الفن والتاريخ النقي» ، ص ٦٩ ، في كتابه نحو جماليات التلقى (ص ٤٦-٧٥) ، نقلاً عن هولب ، نظرية التلقى ، ص ١٧٢ .

٢٩- هولب ، نظرية التلقى ، ص ١٧٢ .

٣٠- هولب ، نظرية التلقى ، ص ٣٤٠-٣٤١ .

٣١- هولب ، نظرية التلقى ، ص ٣٤٢ .

٣٢- هولب ، نظرية التلقى ، ص ٣٥٤ ، وانظر مقدمة ستارويانسكي لكتاب ياقوس، ترجمة العمري المشار إليها في هامش ٢٧ أعلاه ، ص ١٩٤ حيث يرى أن طريقة ياقوس في الكتابة تقوم على الحوار الذي يصل إلى حد المساجلة ، «وهو يحاور نفسه أيضاً ؛ يصلحها ويتجاوز أطرافاً منها» .

٣٣- انظر ستارويانسكي ، «نحو جمالية للتلقى» ، ترجمة العمري ، ص ٢٠٦-٢٠٨ ، مع تصرف في الصياغة . وناقش ستارويانسكي قبل ذلك مباشرة ما سماه ياقوس في سياق حوار مع جادامر «اندماج الآفاق» وخالفه فيه في الوقت نفسه، معرباً عن رغبته في دفع كل ما يؤدي إلى تصور جوهرى أفلاطوني للمؤلف ، والتضحية بالمظهر الحوارى المحرك والمفتوح الذى تقوم عليه العلاقة بين الإنتاج والتلقى ، كما أنه تضعية بالتعاقب اللامتناهى بين القراءات ، وهو أيضاً تساهل كبير في إيجاد وسيلة للتفريق بين السلطة الصحيحة لتقاليد مؤلفات الماضى والسلطة الزائفة (ص ٢٠٥) . فجادامر يرى أن تشكل أفق الحاضر يستمر في ارتباط بالضرورة الدائمة لوضع مسلمتنا موضع اختبار ، فمن مثل هذا الاختيار ينشأ أيضاً اللقاء مع الماضى وفهم التقاليد الذى تصدر عنه .. ومن ثم فإن أفق الحاضر لا يمكن أن يشكل بتاتاً في انقطاع عن الماضى .. لوجوده لأفق حاضر في انفصال عن الماضى ، ولا آفاق تاريخية يمكن عزلها ، بل يمكن الفهم بالأحرى في عملية دمج هذه الآفاق التى ندعى فصل بعضها عن بعض.. ويمكن القول إن هذا الاندماج بين الآفاق هو موضع مرور التقاليد، فالمؤلفات الكلاسيكية هي- حسب جادامر- التى تقوم بالوساطة عبر المسافة الزمنية.. وهى فكرة لا يسايرها فيها ياقوس (ص ٢٠٤-٢٠٥) ، كما أشرنا .

٣٤- المبخوت ، جمالية الألفة ، ص ١٤٤ ، هامش مرقوم بـ (\*) .

- ٣٥- المبخوت ، جمالية الألفة، ص١٤٤ .
- ٣٦- المبخوت ، جمالية الألفة، ص١٤٨ . مشيراً إلى بول زيمثور P. Zumthor فى مقالة له عن «النص القروسطى يدخل الشفوية والكتابة» (١٩٨٥) ، إذ يشير زيمثور إلى كون المخطوط فى خط تواصل مع المشافهة واعتباره الكتابة تابعة للصوت لأن غايتها السماح لا القراءة.
- ٣٧- انظر المبخوت ، جمالية الألفة، هامشى ١٠ ، ١١ ، ص١٤٨ .
- ٣٨- انظر بول زيمثور:
- Paul Zumthor . Oral Poetry, An Introduction Trans, by Kathryn Murphy - Judy,  
Forward by Walter J. Ong. Minneapolis : University of Minneapolis, 1990 , pp. 227-  
228 .
- ٣٩- المبخوت ، جمالية الألفة، ص١٥٤ .
- ٤٠- انظر كارل بروكلمان ، تاريخ الأدب العربى، نقله إلى العربية عبد الحلیم النجار، دار المعارف ، مصر، ١٩٧٧، ج١، ص٢٢١ .
- ٤١- بروكلمان ، تاريخ الأدب العربى، ج١، ص٢٢٠ .
- ٤٢- بروكلمان ، تاريخ الأدب العربى، ج١، ص٢٢١ .
- ٤٣- المرزبانى ، الموشع ، ص٢٨٠ .
- ٤٤- المرزبانى ، الموشع ، ص٢٨١ .
- ٤٥- أهر الفرج الأصفهاني ، كتاب الأغاني ، تحقيق عبد الستار أحمد فراج ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٥٩ ، مج١٧ ، ص٣٣١ والشعر والشعراء ، ص٥٢٥ .
- ٤٦- الأصفهاني ، الأغاني ، مج١٧ ، ص٣١٩ ، وانظر ص٣٢٠ .
- ٤٧- الأصفهاني ، الأغاني ، مج١٧ ، ص٣٠٨ .
- ٤٨- الأصفهاني ، الأغاني ، مج١٧ ، ص٣٣١ .
- ٤٩- الأصفهاني ، الأغاني ، مج١٧ ، ص٣٣٠ ، وانظر ص٣٢٧ .
- ٥٠- انظر والترج . أونج ، الشفاهية والكتابة ، ترجمة حسن البنا عز الدين، عالم المعرفة (١٨٢)، الكويت، ١٩٩٤ ، ص١٣ .
- ٥١- انظر أونج ، الشفاهية والكتابة، ص١٦١ .
- ٥٢- انظر والترج . وج . أونج ، الشفاهية والكتابة ، ص١٦٣ . وهذا المعنى كانت الكتابة ولا تزال أخطر الاختراعات البشرية التكنولوجية «، كما يقول أونج ، الشفاهية والكتابة، ص١٦٧ . فالكتابة

ليست مجرد تابع للكلام. ذلك لأنها بتحريكها الكلام من العالم السمعى - الشفوى إلى عالم حسى جديد، هو عالم الرؤية، تحدث تحولاً فى الكلام والفكر معاً. فمثلاً تجعل الكتابة عملية الاستبطان أشد قدرة على البيان من خلال فصل العارف عن المعروف، كما ينقل أونج عن هافلوك. كما تجعل الكتابة النفس منفتحة على نحر لم يحدث أبداً من قبل، ليس فحسب على العالم الموضوعى الخارجى المتميز عنها كل التميز، بل كذلك على النفس الداخلية التى يقف هذا العالم فى مواجهتها، فمن شأن الكتابة أن تجعل التقاليد الدينية الاستبطانية العظيمة مثل البوذية، واليهودية، والمسيحية، والإسلام، أمراً ممكنًا. وكل هذه التقاليد لها نصوص مقدسة. وقد نجحت هذه الديانات فى تأسيس نفسها فى أعماق النفس التى انفتحت أمامها على يد الكتابة، انظر أونج، الشفاهة والكتابية، ص ١٨٩-١٩٩.

٥٣- انظر البيان والتبيين، ج ٤، ص ٨٤ والأغانى، ج ١٦، ص ١٠٩ وابن خلكان، ج ٣، ص ١٨٨ نقلاً عن مقدمة الديوان ج ١، ص ١٠ وهـ ٧ وص ٢١ وهـ ١).

٥٤- الأصفهاني، كتاب الأغاني، مج ١٧، ص ٣١٤.

٥٥- الأصفهاني، كتاب الأغاني، مج ١٧، ص ٣١١.

٥٦- الأصفهاني، كتاب الأغاني، مج ١٧، ص ٣٤٦.

٥٧- على أحمد سعيد (أدونيس)، الشعرية العربية: محاضرات أقيمت فى الكوليج دو فرانس - باريس، أيار ١٩٨٤، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٥، ص ٣٠.

٥٨- أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٩، ص ٣٥-٣٦.

٥٩- أدونيس، كلام البدايات، ص ١٢٥.

٦٠- أدونيس، الشعرية العربية، ص ٤٢، وانظر ص ٥٠.

٦١- أدونيس، كلام البدايات، ص ١٥٤.

٦٢- أدونيس، الشعرية العربية، ص ٩٢.

٦٣- انظر والترج، أونج، «جدل المعادل السمعى والمعادل الموضوعى لفى النقد الأدبى» (١٩٥٨).

ترجمة حسن البنا عز الدين، مع مقدمة وهوامش، فصول، مجلة النقد الأدبى، مج ١٠، ع ١، ص ٢-١ (يوليو - أغسطس ١٩٩١)، ص ٢٢٨-٢٣٨.

٦٤- انظر نجيب البهيتى، تاريخ الشعر العربى حتى آخر القرن الثالث الهجرى، دار الثقافة، المغرب، ١٩٨٢، ص ١٨٧.

٦٥- الأصفهاني، الأغاني، مج ١٧، ص ٣٣٤.

٦٦- انظر الأصفهاني، الأغاني، مج ١٧، ص ٣٢٥، والخبر هنا عن حماد الراوية، وهو فى مكان آخر عن

الأصمعي ، انظر ديوان ذي الرمة ، شرح أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي ، رواية الإمام أبي العباس ثعلب ، حققه وقدم له وعلق عليه عبد القدوس أبوصالح ، مؤسسة الإيمان للتوزيع والنشر والطباعة ، بيروت ، ط ١ ، في ٣ مج ، ١٩٧٢-١٩٧٣ ، انظر مج ١ ، ص ٨ .

٦٧- انظر جيمز مونرو ، النظم الشفوي في شعر الجاهلية ، (مشكلة الأصالة) ، ١٩٧٢ ، ترجمة فضل ابن عمّار العمّاري ، دار الأصالة للثقافة والنشر والإعلام ، الرياض ، ١٩٨٧ ، ص ٦٣ .

٦٨- جان جاك روسو ، محاولة في أصل اللغات ، تعريب محمد محبوب ، تقديم عبد السلام المسدي ، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) ، بغداد ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، ١٩٨٦ ، ص ٤٥ .

٦٩- أونج ، الشفاهية والكتابة ، ص ١٨٣ .

٧٠- انظر بروكلمان ، تاريخ الأدب العربي ، ج ١ ، ص ٢٢١ ، وإن كان بروكلمان لا يقصد النص على كتابية ذي الرمة هاهنا .

٧١- الأصفهاني ، الأغاني ، مج ١٧ ، ص ٣١٢ ، وص ٣٢٤ ، وانظر الأغاني (طبعة ١٩٧٠) مج ١٨ ، ص ٨ ، وص ٣١ ، وص ٣٥ .

٧٢- الأصفهاني ، الأغاني ، مج ١٧ ، ص ٣١٠ ، وانظر ص ٣٣٤ .

٧٣- الأصفهاني ، الأغاني ، مج ١٧ ، ص ٣١٣ .

٧٤- المرزباني ، الموشح ، ص ٢٧٢ .

٧٥- المرزباني ، الموشح ، ص ٢٨٤ .

٧٦- الأصفهاني ، الأغاني ، مج ١٧ ، ص ٣١١ .

٧٧- الأصفهاني ، الأغاني ، مج ١٧ ، ص ٣١٢ .

٧٨- الأصفهاني ، الأغاني ، مج ١٧ ، ص ٣١٠ .

٧٩- الأصفهاني ، الأغاني ، مج ١٧ ، ص ٣١٢ .

٨٠- انظر المرزباني ، الموشح ، ص ٣٨١ .

٨١- انظر المرزباني ، الموشح ، ص ٢٨٩ . ويرى محقق الديوان (انظر مقدمة الديوان، ص ٣٦-٣٨) أن ذا الرمة قد يغيّر من شعره «أحياناً دون مسوغ ثم يجتهد في تسويغه». ونحن نرى أن هذا التنقيح أقرب إلى طبيعة الإنشاء الكتابي للشعر.

٨٢- نستطيع أن نعطي مثلاً تبسيطياً هنا من الموشح عن الأصمعي الذي قال : «إن ذا الرمة أنشد رجلاً : \* وظاهر لها من يابس الشُّخْتُ \* فقال له : أنت أنشدتني : «من يابس الشخت» ، فقال له : إن اليبس من البؤس». (ص ٢٩) فتعليل ذي الرمة لاختلاف روايته للبيت لتعليل عقلي كتابي بصري ، فهو بعبارة أخرى ، يقرأ شعره بعقله وبصره في الوقت نفسه ، إذا صح التعبير .

٨٣- المزياني ، الموشح ، ص ٢٩١ .

٨٤- المزياني ، الموشح ، ص ٢٩١ ، وقد دافع أبوعلی الفارسی ، فی سباق ذکر الأصمعی وجسارته علی تخطئة « الفحول من الشعراء » ، عن ذی الرمة فی حوار أثبتته صاحب الخزانة يدور حول بعض المسائل النحوية والصرفية . انظر عبد القادر بن عمر البغدادي ، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب ط ١ ، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ، سننكس للطباعة ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، ودار الرفاعي بالرياض ، ١٤٠٣ هـ ، ١٩٨٢ م ، مج ١٠ ، ص ١١٢ .

٨٥- الأصفهاني ، الأغاني ، مج ١٧ ، ص ٣١٣ .

٨٦- انظر الأصفهاني ، الأغاني ، مج ١٧ ، ص ٣١٨ .

٨٧- فؤاد سزكين ، تاريخ التراث العربي ، المجلد الثاني ، ص ١٣١ وهكذا أيضاً رأى محقق الديوان أن مخطوطات الديوان التي وصلت إلينا لا يمكن أن تؤول إلى رواية واحدة ، وأن رواياته تعددت سواء عادت إلى الشاعر نفسه ، أو دون ذلك ، وسواء كانت على لسان الرواة الأعراب أو أعلام الرواة العلماء . انظر كذلك مقدمة الديوان ص ٣٨-٣٩ وانظر حالة مقارنة من شاهنامه الفردوسي فی دراسة حديثة لأولجا دافيدسون فی :

Olga M. Davidson. Poet and Hero in the Persian Book of Kings. Cornell University Press: Ithaca and London 1994 , p. 30 .

وهي تشير هنا إلى إعادة الفردوسي خلق التقاليد الشفاهية الفارسية من خلال التقاليد الشعرية الشفوية الفارسية الوسيطة عامداً إلى تأليف أكمل نسخة للملحمة . « ومع ذلك ، فإن هذا الفعل نفسه ، أصبح ، بصورة تدعو إلى التعجب ، ضماناً لتأصيل التقليد الملحمي الوطني إلى نهايته مع الفردوسي . بل استمرت ملحمة الفردوسي في التوالد في كل أنحاء البلاد . أما مفتاح هذه العملية فكان التقليد الشعري الشفوي الذي ورثه الفردوسي من أسلافه وتوابع معه . وهنا تشير المؤلفة إلى زيمتور في مقالة له مبكرة (١٩٧٢) عن التقاليد الأدبية الأوربية الغربية حيث يصف الظاهرة التي يتوالد فيها فعل التأليف مع كل عملية نسخ لمخطوطة ما بأنها حركة mouvanee ؛ فنحن يمكن أن نتوقع استمرار مثل هذه العملية في أي تقليد شعري حيث لا يزال فعل التأليف جزءاً من عملية حية للإتشاء - في - الإنشاد . وعندما تعود المؤلفة إلى النقطة نفسها ، ص ٣٢-٣٣ ، حيث تنظر في الإصرار على وصف الشاهنامه بأنها « كتاب » في مقابل قيامها على تقليد شفوي ، وترى أن لاتناقض بين الأمرين . وتطرح السؤال الرئيسي الذي تطرحه هذه المناقشة : هل لنا أن نفترض أن الشعر الشفوي غير قابل للتجانس مع الكتابية؟ وتذكر ، مشيرة كذلك إلى زيمتور في عمله عن الشعر الشفوي (١٩٨٣) ، وانظر الهامش ٢٨ أعلاه) أن الدليل عبر الثقافي للأثروبولوجيا الاجتماعية يقترح أن ليس ثمة تشكيل عالمي يمكن تعميمه بخصوص ظاهرة الكتابية : ففي بعض المجتمعات ، تحت الكتابية تقاليد الشعر الشفوي ، في حين يكون الوضع في مجتمعات أخرى أن تظل هذه



التقاليد خارج تأثير الكتابة. ولذا فليس هناك دليل عندما نفترض مقولة أولية بأن شعر الفردوسي ليس شعراً شفويًا، أو أنه نوع من الشعر شبه الشفوي - قطعاً ليعتبر ليس ثمة تصنيف بهذا الاسم أنثوجرافياً، تأسيساً فحسب على أن الشاهنامه تشير إلى نفسها بوصفها كتاباً يؤلف. وعلاوة على ذلك، يمكن لفعل الكتابة، فعل خلق كتاب، أن يفترض فيه كونه مجرد عامل في «تسجيل»، الفردوسي، الشعر، وليس بالضرورة في «تأليفه»، فللكتاب دور ما على أي حال، وليس بالضرورة أنها كانت شرطاً مسبقاً للمحصلة النهائية، أي الكتاب. انظر ٦٣-٦٦، حيث تشير المؤلفة إلى دراسة زويتلر (١٩٧٨) عن الشعر الجاهلي، وتقيد منها، وقد ذكرت في مراجعها (ص ١٨٨) دراسة مونرو المشار إليها أعلاه، ولكنها لم تستخدمها في متن كتابها. وانظر للمؤلفة نفسها مقالة أخيرة بعنوان: "The Text of Ferdowsi's Shahnama and the Burden of the Past" Jour- nal of the American Oriental Society, vol. 118 / no. 1 / Jan. Mar. 1998, pp. 63-

68، وهي تعيد طرح وجهة نظرها عن التراث الشفوي للشاهنامه، وتعتز على وجهات النظر المقابلة التي تفترض أن الشعر الشفوي بطبيعته غير مرهف الصنعة «وبدائي»، مشيرة إلى زيتور ونموذجه المركزي في شرح التنوع الكامن في التقليد النصي للشاهنامه بوصفه علامة على عملية مستمرة لإعادة الإنشاء في أثناء الإنشاء.

٨٨- الأصفهاني، الأغاني، مج ١٧، ص ٣٣٢.

٨٩- أورد هذا النص ناصر الدين الأسد في: مصادر الشعر الجاهلي وقبمتها التاريخية، ط ٦، دار المعارف بمصر، ١٩٨٢م، ص ٢٢٦ عن الأغاني مج ٦، ص ٨٨. كذلك يمكن أن نرى وعى ذي الرمة هذا قد أنقذه من أن يلقي مصير أستاذه نفسه على يد معاصريه عندما دخل في مهاجمة مع جرير فقصى عليه بيت مشهور من الشعر.

٩٠- انظر المرزباني، الموشح، ص ٢٧٤، والأصفهاني، الأغاني، مج ١٧، ص ٣٣٤.

٩١- المرزباني، الموشح، ص ٢٨٣.

٩٢- ياروسلاف ستيكفيتش، «الاسم والنعت: لغة الاصطلاح في تسميات الحيوان ورموزه في الشعر العربي القديم»، دورية دراسات الشرق الأدنى، ٤٥، ٢٤، ١٩٨٦، ص ١٢٠، ١١٥هـ. وانظر ترجمة حسنة عبد السميع للمقالة في: فصول، مجلة النقد الأدبي، مج ١٤، ٢٤، صيف ١٩٩٥، ص ١٧٤-٢٠٣، مع بعض الأخطاء في كتابة تاريخ المقالة، انظر ص ١٧٤، وترجمة الهامش هنا من عندي.

٩٣- الأصفهاني، الأغاني، مج ١٧، ص ٣٠٦.

٩٤- الأصفهاني، الأغاني، ص ٣٠٧. وقد ذكرت خرقاء ذي الرمة «سيد بني عدي الحصين بن عبدة» في دعاء تترجم فيه على الشاعر ومن سماه. كما ذكرته في أبيات لها في ذي الرمة سمعها منها، فبعض يرمز الماء الشائع في شعره، وتذكر ارتفاع اسم قبيلته به، انظر ص ٣٤١.

٩٥- انظر الأصفهاني ، الأغاني ، مج ١٨ (ط. ١٩٧٠) ، ص ٤٣ .

٩٦- الأصفهاني ، الأغاني ، مج ١٧ ، ص ٣١١ ، وانظر الأصفهاني ، الأغاني ، مج ١٧ ، ص ٣٠٧ ، حيث ينسخ الأصفهاني من كتاب محمد بن داود بن الجراح خبراً حدثه فيه هارون بن الزيات عن بن صالح العدوي عن زوعة بن دبول؛ قال : « كان ذو الرمة ملوّح الوجه حسن الشّعرة جمدها ، أفتى مرتفع قصبة الأنف [ أنزع ] منحصر الشعر عن جانبي جبهته [ خفيف العارضين ] أكحل حسن الضحك مفوهاً ، إذا كلمك أبلغ الناس ، يضع لسانه حيث يشاء . وفي خبر آخر ، ص ٣١٠-٣١١ ، يظهر في أوله هارون بن محمد بن عبد الملك الزيات ، الذي يبدو كذلك الراوي الأول في الخبر السابق ، وينتهي بربيع التميمي ؛ قال « اجتمع الناس مرة وتحلقوا على ذي الرمة وهو ينشد لهم . فجاءت أمه فاطلمت من بينهم ، فإذا رجل قاعد وهو ذو الرمة [ وكان دميماً شحناً (أي ضامراً من غير هزال) ] أجناً [أي أحذب] فقالت أمه : استمعوا إلى شعره ولا تنظروا إلى وجهه . » وثمة خبران آخران يعرضان لهيئة ذي الرمة عَبرَ مية وخرقاء في حياته وموته . وقد نقل أبو الفرج الخبير الأول عن ابن قتيبة؛ قال : « مكثت مية زماناً لا ترى ذا الرمة وهي تسمع مع ذلك شعره ، فجعلت لله عليها أن تنحر بدنة يوم تراه ، فلما رآته رجلاً دميماً أسود ، وكانت من أجمل الناس ، قالت : واسوأته وابزؤاه... [واضيعته] وأبدتاه ، فقال ذو الرمة... إلخ » . ومضى الخبر في ذكر ملاحاة وملاسنة بين الشاعر ومبة حول جمالها هي بالتالي ، وينتهي بذكر صلاح الأمر بينهما بعد ذلك ، وعودة الشاعر لما كان عليه من حبها . أما الخبر الآخر فينسخه الأصفهاني من كتاب لمحمد بن صالح بن النطاح عن محمد بن الحجاج الأسدي التميمي ، الذي يعلق الأصفهاني أو ابن النطاح عليه بين قوسين بعبارة « وما رأيت تميمياً أعلم منه » . في نهاية الخبر تذكر خرقاء ذا الرمة بأنه كان « رقيق البشرة ، وعذب المنطق ، حسن الوصف ، مقارب الرصف ، عفيف الطرف ، فقلت لها : لقد أحسنت الوصف ، فقالت : هيهات أن يدركه وصف ... إلخ » وينتهي الخبر بإنشاء خرقاء شعر لها في ذي الرمة ، وتأكيداً سماع الشاعر لهذا الشعر منها وأمثانته لها .

٩٧- الأصفهاني ، الأغاني ، مج ١٧ ، ص ٣١٤ .

٩٨- الأصفهاني ، الأغاني ، مج ١٧ ، ص ٣٥٠ .

٩٩- انظر أونج الشفاهية والكتابية ، الترجمة العربية ، ص ١٥٦ ، وانظر كذلك ، ص ٢٨٨ .

١٠٠- انظر جيلريتش : Jesse M. Gellrich , The Idea of the Book in the Middle Ages : Language Theory , Mythology , and Fiction. Cornell University Press: Ithaca and London 1985 , p. 39 .

١٠١- انظر هنا هامش ٣٣ أعلاه .

١٠٢- محمد صبري ، ذو الرمة : درس وتحليل الشواخ ، ٣ ، مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ١٩٤٦ .

١٠٣- محمد صبري، ذو الرمة ، ص ١٥ . ومن الطريف أن نلاحظ أن صبري وصف ذا الرمة في مفتتح كتابه عن الشاعر بأنه «من فحول الشعراء» ، وكأنه يرد على القدماء سلبهم هذا اللقب من الشاعر، انظر ص ٣ .

١٠٤- انظر هامش ١ أعلاه .

١٠٥- انظر كارل نالينو ، تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بنى أمية، نص المحاضرات التي ألقاها بالجامعة المصرية في سنة ١٩١٠-١٩١١، تقديم طه حسين، ط ٢، دار المعارف بمصر، ١٩٧٠ . وكتب جاير R. Geyer عن أشعاره في الرجز في الحقة نفسها (١٩٠٨) : انظر سزكين ، تاريخ التراث العربي، مج ٢، ج ٣، ص ١٣٤ ، والبيبلوجرافيا الملحق بالبحث الراهن .

١٠٦- انظر :

Encyclopedie de l'Islam. "DHU '1- RUMMA", Tome I, Leyde: E. J. Brill et Paris: Alphonse Picard 1913 , pp. 990-91 .

وانظر الترجمة العربية ، مج ٩ ، ص ٢٩٢-٢٩٤ .

١٠٧- انظر :

Carlile H. H. Macartney (ed.). The Diwan of Ghailan ibn Uqbah known as Dhu'r - Rummah Cambridge at the University Press, 1919 .

١٠٨- انظر :

Carlile H. H. Macartney, "A Short Account of Dhu'r Rummah", in A Volume of Oriental Studies Presented to Edward G. Browne..., his 60 Birthday , Febraury 1922), edited by T. W. Arnold and Reynold A. Nicholson , Cambridge, At the University Press, 1922 , (pp. 293-303), p. 303 .

وهي مقالة تقليدية عبارة عن «تعريف قصير بذى الرمة» ، أنهاها بقوله إنه في قصائد ذى الرمة توجد كثير من الفقرات المملة، ولكن يوجد فيها كذلك جمال، وطرافة ، وأن قصائده تُعدُّ ، بالنسبة إلى التعبيرات واللغة ، منجماً للغوى وهناك مراجعة لعمل مكارتنى في ديوان ذى الرمة بالإنجليزية في مجلة العالم الإسلامى لأرثر أبسون :

Arthur T. Upson , "The Diwan of Dhu'r - Rummah" MW II (1921) , p. 197 .

نقلًا عن صالح جواد الطعمة، «التلقى الأمريكى للأدب العربى» ، الاستشراق : سلسلة كتب الثقافة المقارنة، المجلد الثانى ، شباط ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص ٧٣ ، و ص ٧٤ ، ٨٥ ، ويشير الطعمة هنا إلى سلبية هذه المراجعة فى السياق السلبى العام للتلقى الأمريكى للأدب العربى حتى الخمسينيات من القرن العشرين، إذ يورد قول أبسون عن ذى الرمة : «لم لاندع ذا الرمة وشأنه مغموراً فى عالم النسيان» ، ويعلق (أى الطعمة) على هذا قائلاً : «إن القول السابق مبني على

أساس أن الديوان لا يستحق من الناحية النفعية حسب رأي أهـسون الجهد العظيم الذى بذله المستشرق مكارتنى».

١٠٩- انظر تيودور نيلدكه :

Th. Noldeke, "Dhurrumah," in Zeitschrift für Assyriologie, 33 / 1921 / 169-197 .

ويلاحظ نيلدكه (ص ١٨١) أن أجزاء القصيدة لديه لا ينضم بعضها إلى بعض إلا نادراً . ولا يصدق نيلدكه (ص ١٨٩-١٩١) ادعاء ذى الرمة أنه جُنَّ ببعض شعره . ويلاحظ بعض الخصائص الأسلوبية والفنية فى شعره .

١١٠- انظر بلاشير :

R. Blachere, "DHU' L-Rumma," in The Encyclopedia of Islam, New Edition , Vol , II, Leiden, E. J. Brill & London , Luzac & Co., 1965 , pp. 245-246 .

ويلفت النظر فى كلام بلاشير قوله (ص ٢٤٦) إن أفكار ذى الرمة الدينية تظل غامضة . مع إشارات قليلة إلى القرآن. وهو يذكر أنه بداية من القرن الثالث الهجرى بدأت الشخصية التاريخية لذى الرمة تتغير وتأخذ مكانها بين قصص العشاق العرب المشهورين الذين وقعوا ضحايا لعاطفة مشجوبة. وأخيراً يشير بلاشير إلى اهتمام اللغويين بشعر ذى الرمة بسبب استخدامه عدد من التعبيرات النادرة، مثله مثل رؤية، وأخيراً يُعدُّ ذو الرمة من وجهة نظره . ومن منظور عصر الشاعر ومجتمعه واحداً من الأدياء العظام فى فن الشعر شرقى الجزيرة العربية. إنه يختم سلسلة من الشعراء الذين كانوا يعتبرون، حتى فى زمنهم «سلفيين» . انظر كذلك د.ر بلاشير ، تاريخ الأدب العربى، ترجمة إبراهيم الكيلانى، ط ٢ ، دار الفكر بدمشق ، ١٩٨٤ ، ص ٦٣١-٦٣٣ .

١١١- نالينو ، تاريخ الآداب العربية، ص ١٧٩ .

١١٢- نالينو ، تاريخ الآداب العربية ، ص ١٧٩ .

١١٣- نالينو، تاريخ الآداب العربية ، ص ١٨٠-١٨١ .

١١٤- طه حسين ، (مقدمة) ، تاريخ الآداب العربية ، ص ٩ .

١١٥- طه حسين ، (مقدمة) ، تاريخ الآداب العربية ، ص ١٠ .

١١٦- طه حسين ، (مقدمة) ، تاريخ الآداب العربية ، ص ١١ .

١١٧- طه حسين ، مع المتنبي، ط ١٠ ، دار المعارف بمصر ، د.ت (ط ١، ١٩٣٧) ، ص ٣٧٩ . وقد رأى طه حسين فى سنة ١٩٥٧ ذا الرمة شاعراً عسيراً ، كما وصفه فى التوجيه الأدبى بأنه أكبر شعراء الوصف فى العصر المتقدم كله، انظر محمد الكومى، ذو الرمة حياته وشعره ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية ، ١٩٨١، ص ٥٠٧ .

١١٨- شوقى ضيف ، التطور والتجديد فى الشعر الأُموى ، ط ٧ ، دار المعارف بمصر ، ١٩٨١ ، (ط ١، ١٩٥٢) .

١١٩- يوسف خليف ، ذو الرمة شاعر الحب والصحراء ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٠ ، المقدمة ، بتاريخ ١٩٦٨ .

١٢٠- انظر مثلاً حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، دار المعارف بمصر، ١٩٧٠ .

١٢١- ضيف، التطور والتجديد، ص٢٤٣-٢٦٨ .

١٢٢- ضيف ، التطور والتجديد ، ص٧ .

١٢٣- ضيف، التطور والتجديد ، ص٨ .

١٢٤- ضيف ، التطور والتجديد، ص٢٥٠، وانظر ص٢٥٩ .

١٢٥- انظر ضيف ، التطور والتجديد، ص٢٥٠-٢٥١ .

١٢٦- ضيف ، التطور والتجديد، ص٢٥٩ .

١٢٧- ضيف، التطور والتجديد، ص٢٦٠ .

١٢٨- ضيف ، التطور والتجديد، ص٢٦٤ .

١٢٩- ضيف، التطور والتجديد ، ص٢٦٤-٢٦٥ .

١٣٠- ضيف، التطور والتجديد، ص٢٦٧ .

١٣١- ضيف، التطور والتجديد، ص٢٦٧ .

١٣٢- انظر مثلاً أندراس حمورى :

Andras Hamori . On the Art of Medieval Arabic Literature , Princeton University press, Princeton , New Jersey , 1974 , pp. 29-30 .

١٣٣- مثل محمد صبرى وسلمى الخضراء الجيوسى وياروسلاف ستيتكيفتش ومايكل سلس وعبدالله الطيب الذين يرد ذكرهم فى المقالة الحالية .

١٣٤- انظر يوسف خليف، ذو الرمة شاعر الحب والصحراء، ومنهجه موضوعاتى بمعنى الاهتمام بموضوعات شعر ذى الرمة وحياته، ودراسة فنية للمادة العاطفية فى شعره ، والصورة الفنية ، ومقومات الصناعة ، والتيارات القديمة والجديدة فيه، وهو يكرز الخيوط العريضة لكلام شوقي ضيف ويركز على أن المقدمات فى شعر ذى الرمة ليست فرعة تمهيدية بل أساسية . وهذا يذكرنا بالطبع برأيه عن مقدمات القصائد الجاهلية بوصفها تعبيراً عن الفراغ فى حياة الشعراء الجاهليين . انظر حسين عطوان ، مقدمة القصيدة العربية فى العصر الأموى، دار المعارف بمصر، ١٩٧٤ ، ص٢٢٤-٢٢٦ ، ويعود هذا الرأى لخليف هنا إلى عام ١٩٦٥ . ووجه المقارنة هنا أن خليفاً يعود إلى الأفكار «الجاهزة» إذا جاز التعبير، عن الربط بين البداوة والبساطة سواء أكان ذلك فى العصر الجاهلى أم الأموى، وسواء أكان الفراغ هو الدافع إلى المقدمات فى الأول، أم أنها أصبحت رئيسية

فى الثانى؛ يقول مثلاً : «ولم يكن ذو الرمة - على بداوته وبساطة تكوينه العقلى- بمستطيع أن يعيش بمزمل عن هذه التيارات العقلية المتدافعة من حوله». (ص٨٠) فكيف يمكن أن يرتبط إنسان بدوى وبسيط فى تكوينه العقلى «بالتيارات المتدافعة من حوله» إلا أن يفرق فيها؟ وينتهى خليف إلى نتيجة لا تدرى كيف يمكن أن تنصف الشاعر حسب تساؤل المؤلف نفسه فى آخر جملة من كتابه . وهو قبل هذه النهاية يقول: «وفى أغلب الظن أن ذا الرمة -على الرغم من اتصاله بالحياة العقلية فى عصره- لم يتعمق هذه الحياة تعمقا يغير من طبيعة تكوينه العقلى أو مزاجه العاطفى، فظل - على الرغم من كل شىء بدوياً فى تفكيره وعواطفه ، ولم يستطع أن ينتفع بهذه الثقافات التى اتصل بها ، أو يحسن استغلالها فى شعره، فلم يحقق تغييراً جوهرياً فى بئانه العقلى، وإنما ظل يدور به فى الدائرة العاطفية التى تتفق مع مزاجه ، بعيداً عن المؤثرات العقلية والثقافية». (ص٣٩٧-٣٩٨) وهو يرى أنه بقدر ما تقل العناصر العقلية فى شعر ذى الرمة ، تنتشر العناصر الإسلامية انتشاراً واسعاً بعيد المدى يجعل منها-بحق- أكثر العناصر ظهوراً فيه وأشدها تأثيراً... فى صياغة معانيه وأفكاره ، أو فى رسم صوره وأخيلته ، منها يشتق مادته المعنوية ، ومنها أيضاً يشتق مادته التصويرية». ولكن المؤلف يذهب إلى أن ذا الرمة لم يكن فى ذلك بدعاً بين شعراء عصره، ويحيل هنا إلى دراسة شوقى ضيف فى التطور والتجديد، فما خصوصية ذى الرمة فى هذا الصدد سوى كثرة هذه العناصر فى شعر الحب والصحراء أكثر من العناصر الأخرى؟ أليس هذا طبيعياً من الوجهة النسبية ؟ ولعلنا نلاحظ أن هذا الفصل بين العناصر الحضارية والعقلية والدينية فصل لامعنى له لأنها فى النهاية لا يمكن أن تنفصل إلا عند شاعر مقلد، بل ينبغى أن تكون فى النهاية متفاعلة فى تكوين «عقل جديد» للشاعر، على نحو ما ذهب شوقى ضيف نفسه فى هذا الشأن. ومرة أخرى نرى كيف يؤكد بعض الدارسين أهمية الشعر الأموى ، متمثلاً فى شعر ذى الرمة ، بالتقليل من شأن الشعر الجاهلى السابق عليه. ويمكن أن ننظر فى أعمال أخرى مثل: كبلاتى حسن سند فى كتابه عن: ذو الرمة شاعر الطبيعة والحب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٧٣، المقدمة مؤرخة بعام ١٩٩٧. والملاحظ أن المؤلف ذكر فى تصدير كتابه (ص٣) أنه حاول استكشاف عالم ذى الرمة النفسى، والفنى من خلال شعره، ويشير إلى أن ما لفت انتباهه إلى أهمية ذى الرمة هو ما كتبه المستشرق الألماني بروكلمان حين قال: «وذو الرمة يحسن مطابقة الحروف للمعاني فيصور ضرب وجل الجندب على الرمل بترديد الراء والضاد». والملاحظة جيدة، إلا أنها لم تتجاوز حد الإعجاب عند كل من سند وبروكلمان . كذلك التفت سند (ص١٣٩، و ص١٤٠) إلى محاولة ذى الرمة أن يقول فى كل قصيدة شيئاً جديداً، ولو مجرد التغيير اللفظى. ولكن الأمثلة التى يعطيها لاتقف فى رأينا عند حد هذا التجديد الشكلى الذى يقف على حدوده الكاتب. ولكن يجمع بين ملاحظات سند وضيف وخليف جميعاً التفاتهم إلى اهتمام ذى الرمة بفننه الشعرى، وإن لم يجدوا، على درجات متفاوتة، سبباً شافياً لبيان هذا الاهتمام .

ويفرد حسين عطوان فصلاً عن «مقدمات ذى الرمة» فى كتابه مقدمة القصيدة العربية فى العصر الأسمى (ص ١٠٥-١٣٩) ويقترح عطوان أن نسمى ذا الرمة «شاعر الأطلال فى العربية» (ص ١٠٥). ويؤكد «واقعية» شعر ذى الرمة ؛ من حيث دلالاته على حياته الخاصة فى مقابل شعر لبيد ومقدماته التى كانت تخلو خلواً تاماً من أى لون من ألوان العاطفة الصادقة (ص ١٠٦) ، ويتابع عطوان خليفاً فى مجمل رأيه عن شعر الأطلال ووصف المحبوبة فى مقدمات ذى الرمة. ويشير إلى التفسيرات التى أضافها الشاعر إلى هذه المقدمات بالمقارنة بالشعر الجاهلى، وكذا التشبيهات الجديدة (١١٠-١١٦)، وإلى أشهر خصيصة يتفرد بها ذو الرمة من بين الشعراء وهى «أن مقدماته الطليعية حية لا تقليدية». (ص ١١٦) «لأنه إنما صوّر المنازل التى كان يزورها ويعيش فيها، والتى شهدت روعها قصة حبه لمية». (ص ١٣٩) فذو الرمة ، من هذا المنظور ، أكثر «واقعية» وصداً من لبيد والشعراء الجاهليين عموماً ؛ ولاشك أن هذا الرأى ينبع من الإخلاص لتهج «المرأة» الذى تعلمه طه حسين من نالينو، وطبقه على الشعر الجاهلى فى كتابه المشهور، واتبعه فيه تلاميذه وتلاميذ تلاميذه على الرغم من أنه تخلى عنه وشكك فى قيمته منذ ١٩٣٧ فى نهاية كتابه مع المتنبي، كما أشرنا أعلاه. وكان أولى بخليف وعطوان تطوير بعض الأفكار التى طرحها طه حسين حينئذ، أو تطوير بعض الأفكار الجديدة التى قدّمها شوقي ضيف بعد ذلك.

أما حسن عباس نصر الله فى كتابه ذو الرمة شاعر الصحراء؛ مؤسسة الوفاء، بيروت ، ١٩٨٤ ، فمن الواضح أنه لم يطلع على أى من الدراسات السابق الإشارة إليها عن ذى الرمة وشعره برغم أن عملهم فى مجمله يتجاوز عمله، ومن الواضح كذلك أنه لم يطلع على الطبعة الجديدة لديوان الشاعر. ولنلاحظ أنه أغفل فى عنوانه «ذكر الحب» الذى أثبتته كل من خليف وسند فى عنوانيهما. فكلها عناوين تكاد تتطابق كما يمكن للقارىء العابر أن يلاحظ . وثمة دارسون آخرون لم يوفقوا إلى «عنوان» مناسب للدرس الشاعر، أو حتى تقليد السابق ذكرهم هنا. انظر مثلاً محمد عبد المنعم خاطر، ذو الرمة غيلان بن عقبة . مكتبة سماح: طنطا، ومطبعة المصرى: الإسكندرية، د.ت. وهى دراسة قديمة بدأها صاحبها أوائل الستينيات ، ثم عاد إليها لسبب أو لآخر، ذاكرًا ضيفًا وخليفًا وسندًا، وكان له فى أعمالهم غنى عن إعادة طبع كتابه. وأخيراً هناك دراسة الكومى المشار إليها أعلاه، وهى دراسة ضخمة ، تجاوزت الخمسمائة والخمسين صفحة، ألمّ فيها بما قيل فى القديم والحديث عن الشاعر، ولم يذكر أنه أطلع على دراسة خليف (١٩٧٠)، دونما إضافة واضحة تسوغ كل هذا العناء. ويمكن هنا الإشارة إلى كتاب على نجيب عطوى ذو الرمة شاعر الطبيعة والحب، ط ١، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان، ١٩٩٤ . وهو كما ترى يطابق فى عنوانه كتاب سند الذى صدر قبله بعشرين سنة. وليس ثمة ما يسوغ صدوره بالعنوان نفسه والمضنون كذلك سوى كونه كتاباً فى سلسلة عن الأعلام من الأدباء والشعراء. وقد لفت نظرى أن المؤلف يتكلم عن منظر الأطلال فى شعر ذى الرمة بوصفه «نفس منظرها فى الشعر القديم بكل ما استقر فيه من تقاليد ومقدمات وطوايع صحراوية: ...» (ص ٥٨) ثم يعيد الفقرة نفسها

(ص ١٠٢)، مع إعطاء بعض أمثلة من شعر ذى الرمة. فهذا الكتاب، مثل كثير غيره مما أشرنا إليه أعلاه، يقف عند حد التنبيه على أهمية هذا الشاعر دون الانتهاء إلى بيان هذه الأهمية بطريقة مختلفة عما سبقها. وانظر في الخط نفسه فصلاً عن «الأطال في شعر ذى الرمة»، في مصطفى عبد الواحد، الوقوف على الأطال بين شعراء الجاهلية والإسلام حتى القرن الخامس الهجري، ط ١، مطبوعات نادي مكة الثقافي، دار النصر للطباعة الإسلامية، شبرا مصر، ١٩٨٣، ص ٨٨-٩٦. وقبله فصل عن «الفرزدق وذو الرمة»، ص ٨١-٨٧. ولعل كتاب طراد الكبسي<sup>١</sup> ترجم اسمه عن سزكين «طالب القبيسي» تصحيحاً، انظر سزكين أعلاه، ص ١٤٣، والأصل الألماني، [ص ٣٩٧]، ذو الرمة: دراسة ونقد، بغداد، ١٩٦٩، الذي يحاول فيه درس الهائبة الكبرى (٦٩-٨٣)، والصورة في شعر ذى الرمة (ص ٨٤-٩٥) يكون تعبيراً، وإن ظل أولياً، عن الحد المقبول من الإقبال على درس الشاعر من منظور الإحساس الحقيقي بقيمته الفنية، وذلك بالمقارنة بدراسة خاطر والكومي على سبيل المثال. انظر كتاب الكبسي (ص ٤٢)، إذ يرى أن معرفة ذى الرمة بالقراءة والكتابة لم تزد عن معرفته رسم بعض الحروف، ولكنه يقول إن ذلك «لا ينفي إدراك ذى الرمة لأهمية الكتابة وأفضليتها على الرواية الشفهية في حفظ الشعر وحمايته من التعريف والتصحيف». وقد لاحظ بعض المعاصرين في الحقبة نفسها ألفه ذى الرمة للمخطوطات القديمة والمعاصرة، وفعل الكتابة نفسه، في أبيات معروفة له، وأنه، كما تشير معظم المصادر القديمة، أملى شعره وصححه في بعض الأحيان في شكله الأخير، ولكن لم تتعد هذه الإشارة، مثل غيرها، حد ملاحظة الظاهرة. انظر:

Nabia Abbott. Studies in Arabic Literary Papyri, III, Language and Literature

, The University of Chicago, Oriental Institute Publications. Volume LXXVII,

The University of Chicago Press, Chicago and London, 1967, pp. 170-171.

والجدير بالذكر أن هذه الملاحظة الأخيرة جاءت في سياق تحقيق وثيقة (رقم ٧ من وثائق ميتشجان العربية، رقم ٦٧٤٨، تعود إلى القرن الثالث الهجري، التاسع الميلادي) مكتوبة على ورق البردي، وهي عبارة عن أبيات من قصيدة لامية لذي الرمة (ص ١٦٥-١٧٠)، وقد خصصت صفحات كثيرة (ص ١٧٠-٢٠٢) للكلام عن الخلفية التاريخية عن ذى الرمة، وحكايته مع م، وذى الرمة الشاعر، والطبعات المبكرة لشعره. وأخيراً نشير إلى دراسة عبد الفتاح أحمد يوسف عن قصيدة الأطال في شعر ذى الرمة: دراسة وصفية مقارنة تحليلية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، جامعة الزقازيق، ١٩٩٢، التي تكشف عن مدى إمكانية إعادة النظر في أسلوب الدراسة الأدبية. ففي هذه الدراسة الأخيرة اجتهد واضح في قتل الكتابات الحديثة عن الشعر العربي القديم وفي دراسة جانب بعينه من شعر ذى الرمة دراسة من داخل الشعر وليس من خارجه. ولم يتوقف الدارس للأسف عند صورة الكتابة في قصيدة الأطال على نحو خاص مع أنه كان معنياً بالتقاليد الفنية لقصيدة الأطال. والملاحظ، من ناحية أخرى، أن المقالات عن ذى الرمة



بالعربية قليلة جداً مقارنة بالمقالات عنه باللغات الأخرى. انظر أخيراً مقالة بعنوان «روعة الاقتراب من شعر ذى الرمة»، لتامر سلوم سلوم، فى آفاق الثقافة والتراث ، السنة الثالثة، العدد العاشر، ربيع الثانى ١٤١٦ هـ = سبتمبر (أيلول) ١٩٩٥، ص ٦-١٣ . والمقالة تركز على صorticيات شعر ذى الرمة، ولكنها تكشف ، كما هو واضح من عنوانها كذلك، عن الإحساس بأهمية الشاعر وضرورة الاقتراب من شعره؛ «وكأن هذا التشكيل الصوتى يوضح أعماق شعر ذى الرمة ويفصح عن مشكلته الأساسية. مشكلة الحيرة التى يرمز إليها باقتران الارتكاز - فى القافية- بمقاطع طويلة وبأصوات مجهورة خاصة». (ص ١٢) .

١٣٥- انظر سلمى الخضراء الجيوسى:

Salma K. Jayyusi, "Umayyad Poetry", in : The Cambridge History of Arabic Literature, Arabic Literature to the End of the Umayyad Period, ed . A. F.L. Beeston et al. , Cambridge: Cambridge University Press, 1983 , pp. 387-432 .

وانظر المقالة نفسها ضمن مقالات المستشرقين، مختارات فى النقد الأدبى بالإنجليزية، اختارها وقدم لها حسن البنا عز الدين، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٨٩ ، ص ١٢٩-١٧٤ . ويشير صالح أغا، المشار إليه أعلاه فى الهامش الأول، إلى الجيوسى واطلاعا على عمله وهى بسبيل إعداد مقالتها هذه، ويورد جزءاً من رسالة أرسلتها إليه فى ١١ حزيران ١٩٧٣ ، تعبر فيها عن إعجابها الشديد بعمله، وقد أخبرته فيما بعد أن إشارتها إلى أطروحته قد سقطت نتيجة خطأ تحريرى، انظر ذو الرمة: خلاصة التجربة الصحراوية، ص ١١ . وهامش (٢) من الصفحة نفسها. ويندرج عمل أغا ، وهو تلميذ إحسان عباس ، تحت التصنيف نفسه المشار إليه فى هامش ١٣٤ أعلاه ، وعنوان رسالته الأصلى كان (حياة الصحراء فى شعر ذى الرمة)، وقد راجع بنفسه كتاب خليف فى مجلة الأبحاث ، ١٩٧١، انظر كتاب أغا، ص ٢٥٢ . وهو يشير إلى مقالة لإحسان عباس عن علاقة ذى الرمة بالمكان والزمان، ترجع إلى ١٩٥٠ ، انظر ص ١٧٠ . هامش ١، كما يشير إلى ثلاث مقالات عن ذى الرمة لأسماء سلمان اختيار عن «البعد المكاني فى صور ذى الرمة الفنية» فى مجلة التراث العربى فى ١٩٩٣ ، وآخرين لزهير عبد الباسط فتح الله فى جريدة النهار، ١٩٩٥، انظر ص ٢٥٣ .

١٣٦- انظر الجيوسى، «الشعر الأموى»، ص ٤٢٨ .

١٣٧- انظر الجيوسى، «الشعر الأموى»، ص ٤٣ .

١٣٨- انظر الجيوسى، «الشعر الأموى»، ص ٤٣٢ .

١٣٩- حسنة عبد السميع محمود، شعر ذى الرمة : تفسير فنى أسطورى ، رسالة دكتوراه، جامعة عين شمس، ١٩٩٢، وانظر مقالتها، «الرمز الفنى والجمعى والأسطورى فى شعر ذى الرمة». فصول

مج ١٤ ، ٢٤ ، صيف ١٩٩٥ ، ص ٥٧-٨٣ .

١٤٠- محمود، شعر ذى الرمة، ص ١٥ .

١٤١- ضيف، التطور والتجديد ، ص ٢٥٠ ، وانظر ص ٢٥٩ .

١٤٢- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسى للأدب، سلسلة علم النفس والحياة، دار المعارف بمصر، ١٩٦٣، ص ٩٤ .

١٤٣- الجيوسى، «الشعر الأموى»، ص ٤٢٧ .

١٤٤- انظر إحسان عباس، فن الشعر ، ط ٢، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت ١٩٥٩، (ط ١، ١٩٥٥). وقد أشار عباس إلى أهمية دراسة شعر ذى الرمة من منظور البعد النفسى اليوناني؛ إذ أشار إلى أن ذا الرمة «يستجمع فى [صوره] عالم البدائية القابع فى اللاوعى الجماعى» (ص ٢٢) كما أشار ، فى سياق كلامه عن باتية ذى الرمة، إلى أننا «لم نبحت كثيراً عن الدواعى النفسية فى هذا الاتجاه . فذلك يحتاج إلى دراسة شاملة لذى الرمة، فى حياته وشعره» (ص ٢٢٥) .

١٤٥- عبدالله الطيب، شرح أربع قصائد لذى الرمة، ط ١، مطبوعات جامعة الخرطوم ، قسم اللغة العربية (٢)، مطبعة مصر بالخرطوم، ١٩٥٨ .

١٤٦- نسيم الفيث، الحركة البنية فى الباتية الكبرى لذى الرمة: دراسة فنية، ط ١، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ١٩٩٤ .

١٤٧- انظر مايكل سلس:

Michael A. Sells, trans. & intro.

- Desert Tracing , Six Classical Arabian Odes, Wesleyan University Press, Middletown , Connecticut, 1989 . pp. 70-76 .

- "Guises of the Ghul : Dissembling Simile and Semantic Overflow in the Classical Arabic Nasib , "in S.P. Stetkevych (ed.), Reorientation /Arabic and Persian Poetry , Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1994, pp. 130-164 .

١٤٨- انظر ياروسلاف ستيفكفيتش :

Jaroslav Stetkevych.

- " Name and Epithet: The Philology and Semiotics of Animal Nomenclature in Early Arabic Poetry". Journal of Near Eastern Studies 45 , no 2 (Apr. 1986): 89-124 .

- The Zephyrs of Najd : The Poetics of Nostalgia in the Classical Arabic Nasib, The University of Chicago Press, Chicago & London, 1993 .

وقد ترجمت حسنة عبد السميع (محمود) المقالة الأولى بعنوان : «الاسم والنعت: لغة الاصطلاح في تسميات الحيوان ورموزه في الشعر العربي القديم»، في : فصول ، مجلة النقد الأدبي، مج ١٤، ع ٢ ، صيف ١٩٩٥ ، ص ١٧٤-٢٠٣، مع بعض الأخطاء في كتابة تاريخ المقالة، انظر ص ١٧٤ . وانظر مراجعة لكتاب صبا نجد لحسن البنا عز الدين، الفيصل، العدد ٢٦٠ ، صفر ١٤١٩ هـ- يونيو ١٩٩٨ ، ص ٩٢-٩٤ .

١٤٩- انظر صبرى ، ذو الرمة ، ص ٣ ، إذ يذكر في مقدمته أنه اعترض على أديب معجب بذى الرمة قابله المؤلف فسأله عن رأيه فيه. ولم يعجب المؤلف برأى هذا الأديب المعجب لبعده «عن الفن الصحيح، الفن الجميل وعلاقته بالشعر». وربما يمكن تلخيص منهج صبرى في دراسته للشعر القديم في البحث والكشف عن أهم أبعاد الفن في رأيه وهما علاقة الشاعر بترائه من جهة وصلت به الشعر «إلى فرنجي الحديث» من جهة أخرى. انظر الصفحة نفسها، وانظر ص ٤٣ إذ يقول : «فالفنان الموهوب هو الذى «يستخرج» الشعر من الطبيعة وتفاعلاتها الكونية وليس الذى «يصف» الطبيعة كما هى. وانظر الشئ نفسه فى تصدير صبرى كتابه الأول فى السلسلة (الشوامخ) عن امرئ- القيس ، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٤٤ ، ص ٣ . ولاشك أن هذا البعد الإنسانى «العالمى» فى شعر ذى الرمة قد لفت انتباه معظم المحدثين ممن كتب عن الشاعر بعد صبرى، وإن لم يحاول أحد منهم إعطاء هذا البعد سمته «المقارنة» عملياً ، كما حاول صبرى أن يفعل .

١٥٠- انظر صبرى ، ذو الرمة ، ص ٥٣ . كذلك يشير المؤلف (ص ٤٤ ، وص ٥٢) إلى سبق ذى الرمة شعراء إلى «دقات» فنية من وحي الطبيعة .

١٥١- صبرى ، ذو الرمة ، ص ١٤ .

١٥٢- صبرى ، ذو الرمة ، ص ٤٢ ، وانظر ص ٥٤ كذلك ، وص ٥٧ .

١٥٣- انظر صبرى ، ذو الرمة ، ص ١٤ ، إذ يشير إلى (بول جيجو Paul Guigou<sup>١</sup> ولعله يقصد بول جورجيان ١٨٤٨-١٩٠٣ ، وهو رسام فرنسى ، بدأ حياته الفنية انطباعياً ثم أثر البساطة فى الشكل) ، «الذى انقطع طول حياته لتصوير أرض منطقة فوكليز بصخورها ووهادها وريابها ووديانها وجبالها وهضابها» .

١٥٤- يشير صبرى هنا (ص ١٥ ، وص ٣١ ، وص ٥٣) إلى رسامين مثل بول بوتير<sup>٢</sup> لعله يقصد Pieter lastman (١٦٣٣-١٦٨٥) وهو أستاذ رامبرانت<sup>٣</sup> وإلى أطربروخ<sup>٤</sup> لعل يقصد Gerard Ter Borch the Younger (١٦١٧-١٦٨١) ، وهو رسام هولندى مشهور برسم المناظر الداخلية فى البيشة الهولندية].

١٥٥- صبرى ، ذو الرمة ، ص ٢١-٢٢ نلاحظ هنا أن إحسان عباس قال (ص ٢٢٠) شيئاً يتصل بصمود دراسة قصيدة كاملة لذى الرمة لطولها ، «ولأن القصيدة عنده مجموعة من الصور قد تحققت الصور

الواحدة منها مهمة الصور مجتمعه ، وفي هذا شيء من التجوز إلى حد ما ، ... » هذا مع اعتراف صبرى (ص ٢٩) بأن الجزء «التقليدى» من شعره قد أثقل قصائده ، يعنى الإسراف فى وصف الإبل بما قد يتجافى مع ذوق العصر ، وإن كنا نعجب «بالكثير من شعره فى وصف النوق» على حد تعبير المؤلف (ص ٣٢) .

١٥٦- صبرى ، ذو الرمة ، ص ٣٠ . وانظر ص ٧١ ، وص ٧٢ . ولكن المؤلف قد ينجر من هذا المزلق المرأوى بتصور الأمر فى أفق إنسانى أرحب ، يقول مثلاً (ص ٩٣) : «وكانت عاطفة العرب الحيرانية» عاطفة «إنسانية» سامية لأنها عاطفة مساواة فى الحب والحنان لا يكتفى مثلاً بأن يشبه المرأة بالبقرة أو الظبية بل قد يشبه البقرة أو الظبية بالحسنة أو الكاعب» .

١٥٧- صبرى ، ذو الرمة ، ص ٤٠ . وانظر ص ٤٤ ، إذ يقول : «وقد وصف ذو الرمة الفلاة وحرابها وصف مصور ملهم» . وينقل صبرى (ص ٤٦-٤٧) عن حياة الحيوان للدميرى ما قاله الإمام القزوينى فى كتابه عجائب المخلوقات عن الحرياء ، وينقل كذلك (ص ٤٧) عن الجوهري كلامه عن الحرياء حتى يصل إلى قوله : «وهو أبداً يطلب الشمس» ، حتى أن طائفة من المتكلمين عن طبائع الحيوان يقولون إنه مجوسى» .

١٥٨- صبرى ، ذو الرمة ، ص ٥٧ .

١٥٩- صبرى ، ذو الرمة ، ص ٦٥ : إذ يقارن ذا الرمة بامرئ القيس فى سياق الأماكن (الأطلال) وذكرها فى قصائدهما «وقد تكلمنا فى دراستنا للملك الضليل عن أهمية ذكر الأماكن وتحديددها فى الشعر العربى ولعل ذا الرمة كان أصدق شاعر ذكرها بعد امرئ القيس» .

١٦٠- انظر صبرى ، ذو الرمة ، ص ٩٤ ، وانظر ص ٩٦ ، إذ يقول : «وجملة القول إن ذا الرمة تغفل فى صميم الطبيعة بقوة السليقة والفترة الفنية العجيبة ، وقضى العمر بين رمال الدهناء باكياً وشادياً ، وانقطع لفنه وحببه انقطاع الناسك لعبادته فأخرج لنا أعذب الألحان وأنضر الألوان فى وقت كان الشعراء فيه يهجون ويمدحون طلباً للجاء والمال عند الولاة ، وكانت الثورات والفتن تنتاب القبائل والأحزاب» . وعلينا أن نلاحظ هنا أن كلام صبرى لاحظته معظم من كتب عن ذا الرمة بعد صبرى ، ولم يُشرْ معظمهم إلى عمله . ولعلنا نعطى مثلاً واضحاً من استخدام هذه «المفردات» فى وصف شعر ذا الرمة ، أو وصف الانطباع الذى يتركه فى نفس قارئه ؛ قال يوسف خليف : «وكاننا فى حلم لذيذ نمتح لا نريد أن نصحو منه» . (ص ٢٥١) ، وسوف يشير المؤلف (ص ٣٣١-٣٣٢) كذلك إلى الأحلام الواهمة التى راح الشاعر يسجلها فى شعره فى براعة وإبداع . وهى أحلام كانت تصدر عن إحساس بوحدة الطبيعة ، ونظرة شاملة تربط بين أطرافها المتباعدة ، وتضمها فى ذلك المزاج الطريف الذى تبدو فيه الصحراء كالبحر» . وانظر كذلك ص ٣٤٠ . وهو يصف الموقف من شعر ذا الرمة فى العبارة التالية (ص ٢٥١) : «ففى شعر ذا الرمة سحر خفى ليس البسيط أن نتبينه ، وإن كنا نحسه فى أعماقنا قوياً نفاذاً ، وكأنه سرٌّ من أسرار الصحراء التى يجرى فيها عالمها الغامض المجهول» .

- ١٦١- انظر هامش رقم ١٤٥ أعلاه .
- ١٦٢- الطيب، شرح أربع قصائد، ص: ج - م « من المقدمة.
- ١٦٣- الطيب، شرح أربع قصائد ، ص: ل ط من المقدمة .
- ١٦٤- الطيب، شرح أربع قصائد ، ص: ن د - نه من المقدمة.
- ١٦٥- الطيب، شرح أربع قصائد ، ص: ك ج من المقدمة .
- ١٦٦- الطيب، شرح أربع قصائد ، ص: ن هـ من المقدمة .
- ١٦٧- الطيب، شرح أربع قصائد ، ص: ن و من المقدمة.
- ١٦٨- الطيب، شرح أربع قصائد ، ص: ن ط من المقدمة .
- ١٦٩- الطيب ، شرح أربع قصائد، ص: س هـ - س و من المقدمة.
- ١٧٠- إحسان عباس ، فن الشعر ، ص ٢٢٥ . وانظر الهامش السابق.
- ١٧١- الطيب ، شرح أربع قصائد ، ص: س د - س هـ من المقدمة.
- ١٧٢- انظر هامش رقم ١٤٢ أعلاه ، وتقع الفقرة التي خصصها المؤلف لذى الرمة فى ٩٢-٩٦ .
- ١٧٣- انظر اسماعيل ، التفسير النفسى، ص ٩٢ .
- ١٧٤- إسماعيل ، التفسير النفسى، ص ٩٤ .
- ١٧٥- إسماعيل ، التفسير النفسى، ص ٩٥-٩٦ .
- ١٧٦- انظر ماريان ريجان وكتابها فى هامش ٧ أعلاه.
- ١٧٧- انظر دراسة عبد القادر القط بعض شعر ذى الرمة فى سياق كتابه فى الشعر الإسلامى والأموى، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٧٩ ، صفحات مختلفة . وانظر رسالة ماجستير ل: محمد السيد سليمان العبد، مستويات التحليل اللغوى فى شعر ذى الرمة (شعر الطبيعة) ، فى مجلدين ، جامعة عين شمس، كلية الألسن ، ١٩٨٠ ، وهى دراسة وتبحث ... فى مستويات التحليل اللغوى فى شعر ذى الرمة (١١٧هـ - ٧٣٠م) بالاختصار على مستوى التحليل الدلالى وعمل معجم لغوى ودراسة لهذا المعجم « . (ص أ من المقدمة) وقد توصل الباحث إلى نتائج وملاحظات مهمة للغاية فى درس شعر ذى الرمة وبخاصة فيما يتصل بتغير مجال الاستعمال من مجال الإنسان إلى الجماد والعكس (ص ١٠٧) ، كما لاحظ عدم وجود تأثير للحياة الحضارية التى اتصل بها الشاعر فى البصرة والكوفة وخراسان فى استعاراته . كذلك لم يجد للحياة الدينية الإسلامية تأثيراً فى بناء الاستعارة إلا فى بعض الصور الخاصة بالحرياء ، وذكره طائفة من الألفاظ الإسلامية مثل المسجد فى صورة الأطلال . وأخيراً يلاحظ العبد أن ذا الرمة أتى باستعارات نادرة

عند معاصريه والسابقين عليه، وأنه يكاد يتفرد بتحويل مجال الدلالة وتسمية الشيء بغير اسمه الذي عرف به (انظر ص ٧١-١٠) .

١٧٨- ثمة مقالة لأرى سكيبرز بعنوان : «وصف الحيوان في قصيدتين لذي الرمة : بعض الملاحظات» :  
Arie Schippers , "Animal Descriptions in Two QASIDAHS by Dhu 1- Rummah:  
Some Remarks " , JAL. XXIII (1992), Part 3, Nov. E. J. Brill, pp. 191-207 .

وهي حقاً عبارة بعض الملاحظات عن وصف الحيوان في قصيدتين لذي الرمة. والمقصود بالقصيدتين البيانية المشهورة والأخرى قصيدته في هجاء بني أمية القيس، وهي لامية أولها: «دنا البين من مي<sup>١</sup> فردت جِمالها» ، وهي في تسعين بيتاً. ويستغرق ترجمة القصيدة الأولى وأكثر من ثلث الأخرى معظم المقالة. وينضم هذا الكاتب إلى سابقيه الذين أبدوا بعض الملاحظات الجيدة عن بعض شعر ذي الرمة ولكن في إطار من الإعجاب والعجز عن تفسيرات الإعجاب أو الشك في قيمة هذا الشعر في الوقت نفسه، على نحو ما نرى في تعليقه على القصيدة البائية. <sup>١</sup> وهو لا يستبعد (انظر ص ٤٨) إمكانية وجود تقليد نصي معيب؛ أي وصول النص ناقصاً إلينا<sup>١١</sup> إذ يشير إلى تركيز الشاعر على الصحراء وعالم الحيوان بها . إن هذه القصيدة بمثابة القفاز الذي ألقى به ذو الرمة تحدياً في وجه التطورات التي أدخلها معاصروه والميول التي شغفوا بها، بحيث قصد إلى أن تكون قصيدته عملاً دالاً على القوة والعبقرية ، واستحضاراً عنيداً للتراث الأدبي مُدرِّكاً من خلال عقل فردي خالص . وعلى نحو يدعو إلى السخرية ، فإن القصيدة التي تقوم بوصفها تتويجاً لذلك المعنى تنعاه كذلك (ص ٢٠٣) (١١) ويلاحظ سكيبرز أن الجمع بين حيوانات ثلاثة في قصيدة واحدة يُعدُّ تجديداً متميزاً بالنسبة إلى شعر ما قبل الإسلام والشعر الإسلامي المبكر، بالإضافة إلى الطول المخصص لأوصاف هذه الحيوانات ، وكذلك في الحالات التي توجد فيها مقارنات تشير إلى الشيء نفسه، وتتبع إحداها الأخرى مباشرة (ص ٢٠٦) وأخيراً يرى الكاتب أن «اختلاف ذي الرمة عن أسلافه الشعراء يظل . مع ذلك، أكثر وضوحاً في نسيبه، الذي هو الدعامة الأساسية الأخرى في مجمل أعماله» (٢٠٧). أما الربط بين النسيب ووصف الحيوان في شعر ذي الرمة أو في هاتين القصيدتين فلا يبدو أمراً مهماً لصاحب المقالة سوى ملاحظته (ص ١٩٧) عن طيف الخيال، وهو من موضوعات النسيب ، من حيث يقوم رحيل الطيف إلى وصف الناقة. ويرى الكاتب أن هذا الأمر يعد انتقالاً طريفاً وجسوراً جداً، وملحماً أسلوبياً خاصاً بذى الرمة ، مفارقاً للنمط البنيوي التقليدي للقصيدة (١) وهو يرى ذلك بالنظر إلى القصيدة الثانية (ص ٢٠٣) من خلال المنطق الداخلي لطيف الخيال وظيفياً. وفيما عدا ذلك، يرى الكاتب في نسيب القصيدة الثانية قطعة من أنجح قطع النسيب لدى ذي الرمة ، حيث يوظف الشاعر معجماً بسيطاً ، يضمه إلى تحليل «علمي» <sup>٢</sup> التنقيص من عند الكاتب نفسه<sup>١١</sup> للداء الذي يسببه الإحباط الذي تغلفه عاطفة غير مشبعة: إذ تظهر ذكرى مي<sup>٢</sup> باستمرار، في الوقت الذي يسرى الفتر في عظامه ، ويتكرر اسم المحبوبة ليظهر الشاعر لنا ولعه بها (ص ٢٠٣) (١١) .

- ١٧٩- انظر هامش رقم ١٤٦ أعلاه .
- ١٨٠- الغيث . الحركة البيئية ، ص ٦٢ .
- ١٨١- الغيث ، الحركة البيئية ، ص ١٥٥ .
- ١٨٢- الغيث ، الحركة البيئية ، ص ٥١ ، وانظر ص ٤٩ .
- ١٨٣- الغيث ، الحركة البيئية ، ص ٤٣ .
- ١٨٤- السيد إبراهيم محمد ، «الطابع الميتافيزيقي لشعر ذى الرمة» ، بحث مقبول للنشر ١٩٨٨ ، نشر ١٩٩٨ (أنظر البليوجرافيا) .
- ١٨٥- محمد «الطابع الميتافيزيقي» ، ص ١ .
- ١٨٦- محمد «الطابع الميتافيزيقي» ، ص ٤ .
- ١٨٧- محمد ، «الطابع الميتافيزيقي» ، ص ١٢ .
- ١٨٨- محمد ، «الطابع الميتافيزيقي» ، ص ١٦-١٧ .
- ١٨٩- محمد ، «الطابع الميتافيزيقي» ، ص ١٨ .
- ١٩٠- انظر لطفي عبد البديع ، الشعر واللغة ، (ط ١ ، ١٩٧٠) ، مكتبة لبنان ناشرون ، الشركة المصرية العالمية للنشر- لوغمان ، ١٩٩٧ ، ص ٣٥-٤٠ .
- ١٩١- انظر هامش رقم ١٤٧ أعلاه . وقد قدّم لترجمته بمقدمة عن الشاعر وشعره وقصيدته بالنظر إلى الشعر الجاهلي . فعلى سبيل المثال تظهر كلمتا تمثل «الهوى والحب» على نحو يفوق ظهورها في الشعر المبكر: أي الجاهلي . ويصاحب هذا التعبير المباشر في التركيب والمعجم الشعري . فنجد أن الفعل «كاد» يظهر في لحظات التكثيف العاطفي (ص ٧٦) .
- ١٩٢- سلس ، أثر الصحراء ، ص ٦٨-٦٩ .
- ١٩٣- سلس ، «أقنعة الغول» [انظر هامش رقم ١٤٧ أعلاه] ص ١٥٧ . وهو يقول هنا : إنما فحده في هذه الأبيات يمكن تسميته وصفاً للمحبوبة بالمعنى التقليدي الخالص فحسب أما ما نراه حقاً يحدث في القصيدة فهو تحول المحبوبة إلى أن تكون اللجنة الرعوية ، أو تحولها ، في هذه الحالة ، إلى أن تكون الواحة .
- ١٩٤- انظر محمود محمد شاكر ، «شاعر الحب والفلوات: ذو الرمة» ، المقتطف ، في ثلاث حلقات ، مج ١٠٢ ومج ١٠٣ ، فبراير ، ص ١٢٥-١٣٠ ومارس ، ص ٢٤٤-٢٥١ ويونيو ، ص ٤١-٤٧ . والمقالة عبارة عن تأمل في شعر ذى الرمة وحياته في شكل روائى ، مع ملاحظات جيدة وعميقة في شعر الشاعر .
- ١٩٥- شاكر ، «شاعر الحب والفلوات» (٢) ، ص ٢٥ .

١٩٦- انظر أطروحة عبد الجبار يوسف المطلبى وهى غير منشورة ، وموجودة فى مكتبة مدرسة الدراسات الشرقية والإفريقية S.O.A.S. بلندن تحت رقم ٣٣٨ على ١٤٤٢١٧ :

Abdul Jabbar Yusuf Al Muttalibi . A Critical Study of the Poetry of Dhu'r-Rumma  
Ph.D. Thesis. University of London 1960 .

١٩٧- انظر المطلبى ، دراسة نقدية لشعر ذى الرمة ، ص ١١١ ، ١٥ ، ٢٠ ، مشيراً إلى تاريخ الشعر العربى للبهيتى ، ص ١٩٠ .

١٩٨- انظر المطلبى ، دراسة نقدية لشعر ذى الرمة ، ص ٢٦٣ ، مشيراً إلى الفصل التاسع من نظرية الأدب لأوسن وويلك . ويقع الفصل السادس من عمل المطلبى فى صفحات ٢٣٦ - ٢٧٨ . وانظر إشارته إلى صبرى فى ص ٢٧٣ ، وص ٩٥-٩٦ ، وص ٢١-٢٢ .

١٩٩- انظر المطلبى ، دراسة نقدية لشعر ذى الرمة ، ص ٢٧٢ ، مشيراً إلى شعر الطيبة لنوفل ، ١٩٤٥ ، ص ٢١-٢٢ ، وص ١٥١-١٥٢ . ومن الشيق هنا أن المطلبى استخدم وصف الهمذاني لذى الرمة فى نهاية المقامة الفيلانية فى تصوير وضع ذى الرمة فى عصره ، انظر ص ٢٧٧-٢٧٨ .

٢٠٠- انظر هامش رقم ١٤٨ أعلاه .

٢٠١- انظر كذلك هامش رقم ١٤٨ أعلاه . ويعطى المؤلف الفصل الثانى عنواناً هو : «النسيب: من الدمع القديمة إلى الحج الروحي» (ص ٥٠-١٠٢) وهو يعنى به أنه «سرعان ما يبدأ الشعراء بعد حسان بن ثابت فى استخدام إشارات إلى العصر الجديد والثقافة الإسلامية الجديدة فى نسيبهم الذى كان لا يزال بدوياً إلى حد كبير جداً» ، (ص ٦٣) مشيراً إلى أبيات ذى الرمة فى الدعوة لصاحبه بالجنة ، وصحبة الرسول فى يوم القيامة ، أو يشير إلى الأطلال بوصفها أطلال مسجد وقد استرعت هذه الأبيات انتباه شوقي ضيف ومن جاء بعده كذلك .

٢٠٢- ستيتكيفيتش ، صبا نجد ، ص ٧٤-٧٩ .

٢٠٣- ستيتكيفيتش ، صبا نجد ، ص ٧٤ . وربما نظرنا فى السياق نفسه إلى مقالة لجون سيبولد J. Seybold ، فى : س . ستيتكيفيتش ، محورة : انظر :

Suzanne P. Stetkevych (ed.), Reorientations/ Arabic and Persian Poetry , Indiana University Press, 1994 , pp. 180-89 .

حيث يربط بين الطيف والأطلال بوصفهما تمثيلاً استعماريًا أسطوريًا لاستقبال الشاعر الروحى فى «خلوته الشعرية» ، بذكر المعبوية ، مستشهداً بكلام لذى الرمة (ص ١٨٨) .

٢٠٤- انظر :

Irena R. Makaryk (General Editor and Compiler), Encyclopedia of Contemporary Literary Theory Approaches, Scholars, Terms. University of Toronto Press, Re-printed ed. 1995 , p. 595 .



وانظر كتابي بلوم التاليين :

Harold Bloom 1-A Map of Misreading . Oxford University Press, 1975 , [USA, last digit ; 10987], pp. 83-105 .

2- The Anxiety of Influence . A Theory of Poetry. 2 nd. Edition ,  
Oxford University Press, 1997 , pp. 19-45 .

وقد ظهرت مؤخراً ترجمة عربية لكتاب بلوم لعابد إسماعيل بعنوان قلق التأثير : نظرية في الشعر، ط١، عن دار الكنوز الأدبية، بيروت، لبنان، ١٩٩٨ . والمجدير بالذكر هنا أن نظرية بلوم يمكن أن تتراسل مع إشارات في النظرية العربية القديمة حول علاقة الشعراء بعضهم ببعض. وقد عرضنا لبعض هذه الإشارات ضمنياً أعلاه، ولكن يمكن الإشارة أخيراً إلى أحد معاني مادة «المعارضة» في العربية، يمكن تصوره في بعض جوانب المعارضة الشعرية : إذ يحمل معنى «جنسياً» يمكن تأويله مجازاً في الشعر وبخاصة عندما يكون هذا المعنى نتاجاً للعلاقة المتوترة بين الشاعر السابق والشاعر اللاحق، ويصبح نتاج هذه العلاقة «سفاحاً» ؛ انظر حسن البنا عز الدين ، «المعارضات الشعرية بين التقليد والتناص»، علامات في النقد، الجزء ٢٠ ، ص٢ ، صفر ١٤١٧ هـ/ يونيو ١٩٩٦ م، ص٨٤-١٠٧ ، وقد أشرت في أثناء مناقشة هذه النقطة إلى مصطلح «قلق التأثير» عند بلوم، انظر ص٨٧ بخاصة.

## ببليوجرافيا بالأعمال التي كتبت .

عن ذى الرمة وشعره منذ ١٨٧٤

أورد هنا الأعمال التي راجعتها عن ذى الرمة في أثناء إعدادى لهذه الورقة، وقد أثبتتها على أساس سنة الكتابة وليس النشر، مع ذكر الأخيرة كذلك. وهناك بعض الأعمال التي لم أطلع عليها بنفسى وهذه سوف أميزها بـ (\*). وبالطبع ثمة أعمال ذكرت ذا الرمة، أشرت إلى بعضها فى هوامش الورقة الأصلية، ولم أر داعياً لذكرها هنا لأهميتها الثانوية . كما أننى لم أذكر بعض الأعمال بالفرنسية، وهى قليلة للغاية . وبعض طبعات ديوانه بالعربية. أما بقية المصادر والمراجع التي رجعت إليها فقد ذكرتها كاملة فى الهوامش ولم أر ضرورة لعمل قائمة خاصة بها أو إدخالها فى هذه الببليوجرافيا.

١٨٧٤

1- Rvdofvs Smend, De Dsv r' Rumma Poeta Arabico et Car- ما بال عينك منها الماء ينسكب  
mine EivsDissertatio Inavgvralis . Booe, Formis Caroli Georgi . Anni  
MDCCCLXXIV.

١٩١١-١٩١٠ .

٢- كارل نالينو، تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بنى أمية، نص المحاضرات التي ألقاها  
بالجامعة المصرية فى سنة ١٩١٠-١٩١١، تقديم طه حسين، ط٢، دار المعارف بمصر، ١٩٧٠،  
[ط١ ١٩٥٤] .

١٩١٣

3- Encyclopedia de L'Islam . "DHU '1- RUMMA", Tome I, Leyde: E. J. Brill et paris:  
Alphons Picard, 1913 , pp. 990-91 .

١٩١٩

4- Carlile H.H. Macartney (ed.), The Diwan of Ghailan ibn 'Uqbah Known as  
Dhu'rummyah , Cambridge at the University Press, 1919 .

١٩٢١

5- The . Noldeke , "Dhurrummyah", in Zeitschrift fur Assyriologie, 33/1921/169-197 .  
6- Arthur T. Upson "The Diwan of Dhu'r-Rummyah", MW II (1921) .

١٩٢٢

7- Carlile H. H. Macartney , "A Short Account of Dhu'r Rummyah" , in عجب نامه A Volume

of Oriental Studies Presented to Edward G. Browne..., On His 60 th Birthday, February 1922), edited by T.W. Arnold and Reynold A. Nicholson, Cambridge, At the University Press, 1922 .[pp. 293-303], p. 303 .

### ١٩٣٣

- ٨- محمد المكي بن الحسين ، «لغويات : تحقيقات عن بيتين من شعر ذي الرمة» ، الهداية الإسلامية ، ع٤ ، رمضان ١٣٥١ هـ ، ١٩٣٣ ، ص ١٩٠-١٩٤ .

### ١٩٣٥

- ٩- أحمد الاسكندري ، «ذو الرمة» ، صحيفة دار العلوم ، ع٤ ، محرم ١٣٥٤ ، إبريل ١٩٣٥ ، ص ١٠-١٨ .

### ١٩٤٠

- ١٠- محمد الطاهر بن عاشور ، «قراطيس من نقد الشعر (٤)» ، الهداية الإسلامية ، ع٥ ، ذي القعدة ، ١٣٥٩ ، ديسمبر ١٩٤٠ ، ص ١٠٧-١٠٩ .\*

### ١٩٤٣

- ١١- محمود محمد شاكر ، «شاعر الحب والغلو : ذو الرمة» ، المقتطف ، في ٣ حلقات ، مج ١٠٢ ، ١٠٣ ، فبراير ، مارس ، يونيو ١٩٤٣ ، ص ١٢٥-١٣٠ ، ٢٤٤-٢٥١ ، ٤١-٤٧ .

### ١٩٤٦

- ١٢- محمد صبري ، ذو الرمة : درس وتحليل ، الشوامخ ٣ ، مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ١٩٤٦ .

### ١٩٥٠

- ١٣- إحسان عباس ، «الزمن والمسافة في شعر ذي الرمة» ، مجلة الثقافة ، السنة الثانية عشرة ، مج ١ ، ع ٥٨٨ ، ٣ من إبريل ١٩٥٠ .\*

### ١٩٥٢

- ١٤- شوقي ضيف ، التطور والتجديد في الشعر الأموي ، ط٧ ، دار المعارف بمصر ، ١٩٨١ ، [ط١ ، ١٩٥٢] .

### ١٩٥٥

- ١٥- إحسان عباس ، فن الشعر ، ط٢ ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٥٩ ، [ط١ ، ١٩٥٥] .

### ١٩٥٨

- ١٦- عبدالله الطيب ، شرح أربع قصائد لذي الرمة ، ط١ ، مطبوعات جامعة الخرطوم ، قسم اللغة العربية (٢) ، مطبعة مصر بالخرطوم ، ١٩٥٨ .

١٩٦٠.

- 17- Abdul Jabbar Yusuf Al Mutalibi . A Critical Study of the Poetry of Dhu'r Rumma.  
Ph.D. Thesis S.O.A.S., ff, iv, pp. 292 , University of London, London 1960 .

١٩٦٥

- 18- R. Blachere, "DHU 'L-Rumma", in The Encyclopedia of Islam, New Edition, Vol . II,  
Leiden E. J. Brill & London, Luzac & Co., 1965 , (pp. 245-246) .

١٩٦٣

- ١٩- عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسى للأدب ، سلسلة علم النفس والحياة ، دار المعارف بمصر،  
١٩٦٣ .

١٩٦٤

- ٢٠- محمد عبد المنعم خاطر، ذو الرمة غيلان بن عتبة، مكتبة سماح: طنطا، ومطبعة المصرى:  
الإسكندرية د. ت، وهى دراسة قديمة بدأها صاحبها أوائل الستينيات . وقد نشر المؤلف مقالة  
بالعنوان نفسه فى مجلة الفيصل، ع١٦، أيلول - تشرين ثان ١٩٧٨، ص١٠٣-١٢٧\*.

١٩٦٧

- 21- Nabia Abbott, Studies in Arabic Literary Papyri , III, Language and Literature , The  
University of Chicago, Oriental Institute Publications. Volume LXXVII, The University of  
Chicago Press, Chicago and London . 1967 , pp. 170-171 .

١٩٦٨

- ٢٢- يوسف خليف، ذو الرمة شاعر الحب والصحراء، دار المعارف بمصر، ١٩٧٠، [المقدمة بتاريخ ١٩٦٨] .

١٩٦٩

- ٢٣- طراد الكبيسى<sup>١</sup> ترجم عن سزكين «طالب القبيس» «تصنيفا» ، ذو الرمة : دراسة ونقد، بغداد،  
١٩٦٩ .
- ٢٤- طالع سعد الحارثى، «أثر الإسلام فى شعر ذى الرمة»، المنهل ، ع٧ ، رجب ١٣٨٩ هـ، ١٩٦٩ م،  
ص١٠١١-١٠١٤\*.

## ١٩٧٠.

- ٢٥- كيلاتى حسن سند ، ذو الرمة شاعر الطبيعة والحب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣، [والمقدمة مؤرخه بعام ١٩٧٠].
- ٢٦- صالح سعيد أغا، ذو الرمة : خلاصة التجربة الصحراوية، ط١، دار العلم للملايين، فبراير (شباط) ١٩٩٨، وأصل الكتاب رسالة جامعية كتبها المؤلف فى ١٩٧٠.
- ٢٧- لطفى عبد البديع ، الشعر واللغة (ط١، ١٩٧٠) مكتبة لبنان ناشرون ، والشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان ، ١٩٩٧، ويحلل فيه قصيدة لامية لذى الرمة، انظر ص٣٥-٤٠.

## ١٩٧١

- ٢٨- صالح سعيد أغا ، «مراجعة لكتاب يوسف خليف»، مجلة الأبحاث ، السنة ٢٢ (كانون أول ١٩٦٩) الأجزاء ٣ و ٤ ، الصادرة عام ١٩٧١، ص١٠٦-١١٤.

## ١٩٧٢

- ٢٩- محمد الكومى ، ذو الرمة حياته وشعره ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الإسكندرية، ١٩٨١، والكتاب رسالة جامعية ترجع إلى ١٩٧٢.

## ١٩٧٢-١٩٧٣

- ٣٠- ديوان ذى الرمة، شرح أبى نصر أحمد بن حاتم الباهلى، رواية الإمام أبى العباس ثعلب، حققه وقدم له وعلق عليه عبد القدوس أبو صالح ، مؤسسة الإيمان للتوزيع والنشر والطباعة، بيروت، ط١ فى ٣ مج، ١٩٧٢-١٩٧٣.

## ١٩٧٣

- ٣١- محمد تاج الدين الدلتونى ، «ذو الرمة» ، مجلة كلية اللغة العربية، جامعة الإمام ، السعودية ، ع٣، ١٣٩٣هـ، ١٩٧٣م، ص١٥٨-١٧٠.\*

## ١٩٧٥

- ٣٢- محمد بن عبدالله الحمدان، «ملاحظات حول ديوان ذى الرمة والشعر الشعبي» ، العرب (السعودية)، ع١١-١٢، جمادى الثانى، ١٣٩٥هـ، يونيو ١٩٧٥، ص٩٢٨-٩٣٤.\*

## ١٩٧٦

- ٣٣- بيان الصفدى، «ذو الرمة يكتب على الرمل»، الموقف الأدبى، ع٦٣ ، يوليو ١٩٧٦، ص١١٣-١٢٢.\*

## ١٩٧٧

- ٣٤- على غرب بهيج، «ذو الرمة» شاعر الطبيعة وعاشق الصحراء، الجديد [مصر]، ع٣، سبتمبر ١٩٧٧، ص١٩-٢١.\*

## ١٩٧٨

- ٣٥- يوسف اليوسف، «دراسة في الحب المقصوع: ذو الرمة»، الموقف الأدبي، ع٩٠، أكتوبر ١٩٧٨، ص٥٨-٦٩.\*

## ١٩٨٠

- ٣٦- محمد السيد سليمان العبد، مستويات التحليل اللغوي في شعر ذي الرمة (شعر الطبيعة)، رسالة ماجستير غير منشورة، في مجلدين، جامعة عين شمس، كلية الألسن، ١٩٨٠.
- ٣٧- أحمد إبراهيم الغزawy، «جلباب العروس»، المنهل، ع٦٠، رجب ١٣٨٩هـ، أكتوبر-نوفمبر ١٩٨٠م، ص٦٥.\*

## ١٩٨١

- ٣٨- أحمد إبراهيم الغزawy، «من لغة الإبل» المنهل، ع٣ ربيع الأول ١٤٠١هـ، فبراير ١٩٨١م، ص١٧٤.\*

## ١٩٨٢

- ٣٩- يحيى عبدالله المعلمي، «ذو الرمة الشاعر الظريف العفيف»، الفيصل، ع٥٧، ربيع الأول ١٤٠٢هـ، ديسمبر ١٩٨١-يناير ١٩٨٢، ص١٣١-١٣٨.\*
- ٤٠- شفيق أحمد خلاف، «من رسائل الأدباء إلى مؤلف ذي الرمة»، الثقافة [مصر] ع١٠٣، إبريل ١٩٨٢، ١١٧-١١٨.\*

## ١٩٨٣

- 41- Salma K. Jayyusi, "Umayyad Poetry", in : The Cambridge History of Arabic Literature. Arabic Literature to the End of the Umayyad Period, ed. A.F.L. Beeston et al., Cambridge: Cambridge University Press, 1983, pp. 387-432.

## ١٩٨٤

- ٤٢- حسن عباس نصر الله، «ذو الرمة شاعر الصحراء»، مؤسسة الوفاء، بيروت، ١٩٨٤.

## ١٩٨٥

- ٤٣- أحمد بن محمد الحسن الصنوبري، شرح بائية ذي الرمة، تحقيق محمود مصطفى حلاوي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٥.

## ١٩٨٦

- 44- Jaroslav Stetkevch. "Name and Epithet : The Philology and Semiotics of Animal Nomenclature in Early Arabic Poetry". Journal of Near Eastern Studies 45, no. 2 (Apr. 1986): 89-124.

وقد ترجمت حسنة عبد السميع (محمود) المقالة بعنوان « الاسم والنعمة: لغة الاصطلاح في تسميات الحيوان ورموزه في الشعر العربي القديم »، فصول مجلة النقد الأدبي، مع ١٤، ع ٢، صيف ١٩٩٥، ص ١٧٤-٢٠٣، مع بعض الأخطاء في كتابة تاريخ المقالة.

## ١٩٨٧

- ٤٥- حسن قرون، « ذو الرمة بين صيدح ومي »، الأزهر، ع ٦، جمادى الآخرة ١٤٠٧هـ، فبراير ١٩٨٧م، ص ٨٢٦-٨٣٣.\*

## ١٩٨٨

- ٤٦- السيد إبراهيم محمد، « الطابع الميتافيزيقي لشعر ذي الرمة »، بحث مقبول للنشر في ١٩٨٨، نشر في كتاب للمؤلف بعنوان: نظرية القارىء وقضايا نقدية وأدبية، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة ١٩٩٨، ص ٢٠١-٢٢٣.

## ١٩٨٩

- 47- Michael A. Sells, trans. & Intro. Desert Tracing, Six Classical Arabian Odes. Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1989, pp. 70-76.

## ١٩٩٠ أو ١٩٩١

- ٤٨- عهود عبد الواحد، الصورة الفنية عند ذي الرمة، رسالة جامعية غير منشورة، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٩٠ أو ١٩٩١.\*

## ١٩٩٢

- ٤٩- عبد الفتاح أحمد يوسف، قصيدة الأطلال في شعر ذي الرمة: دراسة وصفية مقارنة تحليلية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، جامعة الزقازيق، ١٩٩٢.

٥٠- مصطفى حسين «ذو الرمة شاعر الحب والصحراء» ، عالم الكتب [السعودية] ، ع ١ ، رجب - شعبان ١٤١٢هـ ، يناير - فبراير ١٩٩٢ ، ص ٧٦-٨٠ .\*

٥١- حسنة عبد السميع محمود ، شعر ذي الرمة: تفسير فني أسطوري ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، جامعة عين شمس ، ١٩٩٢ وانظر مقالاتها (١٩٩٥) .

52- Ari Schippers, "Animal Descriptions in two QASIDAHs by Dhu I- Rummah : Some Remarks", JAL, XXIII (1992), Par 3, Nov . E. J. Brill, pp. 191-207 .

### ١٩٩٣

53- Jaroslav Stetkevych . The Zephyrs of Najd : The Poetics of Nostalgia in the Classical Arabic Nasib , The University of Chicago Press, Chicago & London , 1993 .

٥٤- أسامة سلمان اختيار ، «البعد المكاني في صور ذي الرمة الفنية» ، مجلة التراث العربي ، دمشق ، السنة ١٣ ، ع ٥٢ ، صفر ١٤١٤هـ / تموز ١٩٩٣ ، ص ٤١-٦٥ .\*

### ١٩٩٤

٥٥- حسن البنا عز الدين ، «وعى الكتابة وكتابة الوعي: ذو الرمة بين الشفوية والكتابية» ، بحث مقبول للنشر ولم ينشر بعد لتطوير صاحبه بعض أفكاره عن شعر ذي الرمة ، وتضمينها في بحث أطول بعنوان «تطور الوعي الكتابي في الشعر العربي القديم» ، ينشر قريباً .

٥٦- على نجيب عطوي ، ذو الرمة شاعر الطبيعة والحب ، ط ١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ١٩٩٤ .

٥٧- نسيمة الغيث ، الحركة البينية في البائية الكبرى لذى الرمة: دراسة فنية ، ط ١ ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، ١٩٩٤ .

58- Michael A. Sells, "Guises of the Ghul: Dissembling Simile and Semantic Overflow in the Classical Arabic Nasib ", in S. P. Stetkevych (ed.), Reorientation / Arabic and Persian Poetry , Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1994 , pp. 130-164.

### ١٩٩٥

٥٩- حسنة محمود عبد السميع ، الرمز الفني والجسمي والأسطوري في شعر ذي الرمة ، فصول ، مج ١٤ ، ع ٢ ، صيف ١٩٩٥ ، ص ٥٧-٨٣ .

٦٠- تامر سلوم سلوم «روعة الاقتراب من شعر ذي الرمة» ، آفاق الثقافة والتراث ، السنة الثالثة ، ع ١٠ ، ربيع الثاني ١٤١٦هـ = سبتمبر (أيلول) ١٩٩٥ ، ص ٦-١٣ .



- ٦١- زهير عبد الباسط فتح الله، «ديوان ذي الرمة صدى لزمانه- من الطبقة الثانية في الشعراء» جريدة النهار البيروتية، الخميس ٢ من تشرين الثاني، ١٩٩٥.\*
- ٦٢- زهير عبد الباسط فتح الله، «ذو الرمة وقصائده في بيروت- امرؤ القيس الفاتحة وهو ختام»، جريدة النهار البيروتية، الجمعة ٣ من تشرين الثاني، ١٩٩٥.\*

## ١٩٩٤

- ٦٣- ؟؟؟ السامرائي، شعر ذي الرمة: دراسة أسلوبية بلاغية، الجامعة المستنصرية، بغداد ١٩٩٤.\*

## ١٩٩٧

- ٦٤- مصطفى محمد الفار، «ذو الرمة شاعر الحب والصحراء»، المجلة الثقافية (الأردن)، ع. ٤٠، ١٤١٧هـ، ١٩٩٧م، ص ٢١١-٢١٦.\*

## ١٩٩٨

- ٦٥- أمل طاهر نصير، جامعة اليرموك، «المكان في شعر ذي الرمة: مقدمة القصيدة نموذجاً، بحث مخطوط».

## الفصل الثانى

### وعى الكتابة وكتابة الوعى

### ذو الرمة بين الشفاهية والكتابة

يظل ذو الرمة فى أخباره وشعره علامة متميزة فى أفق الشعر العربى القديم وذلك بالنظر إلى عملية التحول إلى العالم الكتابى الجديد. وإذا استعرضنا كتاب المنازل والديار لأسامة بن منقذ (٤٨٨-٥٨٤هـ) ، وهو كتاب فريد فى التراث الشعرى من حيث وعى صاحبه الشعرى والنقدى بطبيعة الإنشاء الشعرى حول موضوع الأطلال ، وجدنا أنه اختار لذى الرمة أربعة عشر موضعاً ، ذكر فيها الأطلال وفيها صورة الكتابة والخط، وهى أكبر نسبة فى الكتاب كله. ويلفت النظر أن نسبة ذكر أشعار لذى الرمة فى الكتاب، وهى خمس وعشرين مرة. بالمقارنة إلى نسبة ذكر أشعار للبحترى، هى ضعف هذا الرقم ، ومع ذلك لم يورد ابن منقذ للبحترى إلا بيتاً واحداً، يحتوى على تشبيه تقليدى للأطلال بالكتابة؛ مما يتفق مع نسبة ورود هذا التشبيه فى شعر البحترى. فإذا كان البحترى يمشى فى شعره على «مذهب الأوائل» - على حد تعبير الأمدى، وإذا كانت هذه الصورة التقليدية لا تحتل مساحة أكبر من شعره بالمقارنة إلى شعر ذى الرمة، كان طبيعياً أن نستنتج أن خصوصية موقف ذى الرمة هى التى دعت إلى بروز هذه الصورة لديه على هذا النحو الخاص، ويتأكد هذا الاستنتاج بالنظر إلى نسبة ورود هذه الصورة فى الشعر العربى القديم بعامة وشعر المعاصرين لذى الرمة بخاصة، وهو ما عرضنا له سابقاً .

يعيد ذو الرمة فى بعض شعره إنتاج الصورة الجاهلية القديمة للأطلال مع الكتابة دون تغيير واضح وإن كنا نستطيع أن نلاحظ السياق الجديد الذى تذكر فيه هذه الصورة القديمة على نحو يعطيها عمقا، يتراسل مع تلك المرات التى يتضح فيها تحريف ذى الرمة للصورة القديمة فى ضوء المعطيات النفسية والحضارية الجديدة. وهكذا يمكن أن نرى الموضوع نفسه لدى ذى الرمة من خلال تحليلين، يكشفان عن مراوحة أو «توزع» بين ماضٍ شفوى متحول عنه وحاضر كتابى متحول إليه .

وعلى الرغم من أن إشارات إلى الكتابة فى غير الأطلال وردت فى بعض شعر ذى الرمة فإنها لا تبدو لنا ذات قيمة خاصة. كذلك لم يذكر الشاعر الحروف أو صوتها إلا قليلاً جداً.

ومقارنة هذه الإشارات بصورة الكتابة فى موتيف الأطلال لدى ذى الرمة ولدى غيره من الشعراء الذين ألمانا بذكرهم فى الفصل السابق. نرى أن شاعرنا تجاوز «الوعى» بالكتابة إلى «كتابة» وعيه بها إبداعياً .

وأول ما نلاحظه فى صورة الكتابة فى شعر ذى الرمة أنه ليس حريصاً على إثبات طبيعة إسلامية لهذه الكتابة \*، بل يستختم كلمات «قديمة» مثل «مهرق» وعبارات مثل «يهودية الأقاليم». ويشارك ذا الرمة فى هذا شعراء آخرون مثل جميل بثينة وعمر بن أبى ربيعة والفردق . وثمة كلمة «مصحف» التى استخدمها ذو الرمة مرة واحدة : قال (ج ٢، ص ١٨١٦) :

أَنْ تَرَسُمْتَ مِنْ خِرْقَاءِ مَنْزِلَةٍ      كَالْوَحَىٰ فِي مُصْحَفٍ قَدْ مَحَّ مَنُشُورٍ

وهى كلمة تستدعى القرآن الكريم إلى الذهن، ولكن جريراً لديه صورة: يقول فيها (ص ٢٣٥) :

قَدْ غَيَّرَ الْحَىٰ بَعْدَ الْحَىٰ إِقْفَارُ      كَأَنَّهُ مُصْحَفٌ يَتَلَسَّوهُ أَحْبَارُ

ومن الواضح أنه لا «أخبار» فى الإسلام، ويؤكد جرير هذا عدم قصده إلى «إسلامية» الصورة بذكره «أخا اليهود» الذى يخط كتابة بكاف ولام فى صورة أخرى (ص ٥٩٧)، كما يذكر «قراطيس الرهبان» (ص ٢٢١-٢٢٢)، والكتابة من «عهد موسى» (٢٩١) فالذى يجمع بين ذى الرمة وجرير هاهنا الإشارة إلى قدم الكتابة، وإن زاد جرير البعد الدينى للصورة وأن الكتابة معاصرة بالعربية برغم أن «مضمون» الكتابة ليس عربياً إسلامياً. ومهما يكن من أمر، يبدو كلا الشاعرين على مستوى شعري عميق بصدد العملية نفسها: أى تأمل الأطلال بوصفها «مصحفاً» دارساً منشوراً، يغمض على قارته غموض الدين القديم، أو يتلوه عنه خبر من الأخبار فتكون غرابة لغته من غرابة التغيير الذى أصاب منزل خرقاء أو الذى لحق «بالحى بعد الحى».

---

■ الطبيعة الدينية الهامشية للكتابة عند ذى الرمة واتساق ذلك مع الصورة المجاهلية والسبب هو أن الحاجات الحضارية (الدنيوية) / الروحية / الجماعية الملحة قد وجدت حلولاً لها بعد الإسلام من خلال تأسيس الكتابة العربية والإجابات التى قدمها الإسلام. ولكن يبقى على مستوى الوعى الكتابى المتنامى بروز روح الفردية تلك الروح التى وجدت نفسها فى وضع حضارى ودينى يعينه فكان عليها أن تعانى مشكلات من نوع جديد، لم يكن شائعاً فى المرحلة الشفوية السابقة على زمنها.

وتتراسل هذه الدلالة للوقوف على الطلل «الأموى» مع طبيعة الوقوف على الطلل «الجاهلى» من خلال البعد الدينى «الهامشى» ، سواء قُتِلَ هذا البعد فى كتابة دراسة (فارسية أو رومية أو غيرهما) «منشورة» ، أو كتابة «يتلوها» لسان غريب على اللسان العربى؛ أى عبرى أو غيره . وسوف نقابل عملية النشر هذه فى مكان آخر من شعر ذى الرمة بشىء من التفصيل لأنها قُتِلَ - من وجهة نظرنا - عملية إعادة قراءة للماض والحاضر معاً من منظور ذى الرمة الشعرى. ولكن الملاحظة المهمة هاهنا أن معظم الشعراء بعد الإسلام، بمن فيهم الأخطا المسيحي (لم يرد لديه إلا إشارة واحدة عن «خط الزبور»، ص ١٢٥) لا يبدو فى شعرهم تعلق بالبعد الدينى لصورة الكتابة فى الأطلال، وذلك على العكس مما نقابله فى الصورة الجاهلية نفسها (انظر عز الدين ١٩٨٩أ، ص ١٢٤-١٢٨) . ولا شك أن تأسيس الكتابة العربية بعد الإسلام من ناحية، وما قدمه النص القرآنى من إجابات واضحة عن جوانب روحية مهمة، شغلت العرب قبل الإسلام، قلص من انشغال الشعراء الأمويين بهذا الجانب «الجاهلى» من الصورة ، ولكننا نرى أن أزمة التحول إلى الجانب الجديد من الصورة قُتِلَت فى شعر ذى الرمة على نحو، يعيد طرح الأسئلة ويحاول فحص الإجابات وإعادة التوازن بين ما كان وما أصبح.

يحرص ذو الرمة على أن يضع صورة الكتابة عنده فى إطار أكبر، يستخدم فيه مفردات بعينها، تعكس «كتابية» الحالة وإشكالياتها فى الوقت نفسه. وأهم هذه المفردات: «العين» و«النفس» و«الوجد» وهى مفردات تنتمى إلى العالم الكتابى المتحول إليه. ونحن نلاحظ تواتر هاتين المفردتين فى الديوان كله، وإن كان الشاعر لا يزال - فى المقابل - حريصاً على سماع «صوته» الراهن والكلام مع الماضى الذى لم يتحول إلى مجرد «طلل» وحسب. كما كان من وسائل تحقيق هذا التوازن لدى ذى الرمة «تضمينه» بعض الأبيات السبب الجاهلى فى داخل نسيبه الأموى على سبيل التفاعل النصى فإقامة التوازن بين الصوت الشفوى / الجماعى والصوت الكتابى / الفردى كان هماً رئيساً لدى ذى الرمة . ولعل إقامة هذا التوازن كان من أولى المشكلات التى كان على ذى الرمة أن يواجهها من داخل وعيه الكتابى الراهن. وكان من علامات التوازن هذا دمج ذى الرمة لجزء الفخر (الجماعى) فى جزء الرحيل (الفردى غالباً) . كما كان من وسائل تحقيق هذا التوازن لدى ذى الرمة «تضمينه» بعض أبيات النسيب الجاهلى فى داخل نسيبه الأموى على سبيل التفاعل النصى ولنعط مثلاً : قال ذو الرمة (ج ١، ص ٢٢١) :

١- تصابيت فى أطلال مئة بعدما      نبأ نبوة بالعين باد دُثُورها

٤- عَقَّتْ عَرَصَاتُ حَوْلِهَا وَهِيَ سَفْعَةٌ لِتَهْيِيجِ أَشْوَاقِ بِوَاقِ سَطُورِهَا

فشمة توتر بين العين والأطلال التي «تنبو» وتتجافى بدورها أن يتعرفها الشاعر، وهو توتر يتم حله في نهاية الأطلال من خلال ذكر «العين» كذلك؛ قال (ج ١، ص ٢٢٤) :

١١- يَقْرُ بِعَيْنِي أَنْ أَرَانِي وَصُحْبَتِي نَقِيمُ الْمَطَايَا نَحْوَهَا وَحَجِيرُهَا

ولكن ثمة بين التصابي «المفرد» الذي يبدأ به التوتر وهذه «الجماعة» التي ينتهي إليها، ذكرًا لـ «النفس» ، ينفرد به الشاعر دون صحبه ثلاث مرات؛ قال (ج ١، ص ٢٢٢-٢٢٣) :

٦- فَمَا زَالَ عَنِ نَفْسِي هُلَاحُ مُرَاجِعُ مِنْ الشَّوْقِ حَتَّى كَادَ يَبْدُو ضَمِيرُهَا

٧- عَشِيَّةٌ لَوْلَا لِحْيَتِي لَتَهْتَكْتَ مِنْ الْوَجْدِ عَنْ أَسْرَارِ نَفْسِي سُتُورُهَا

٨- فَمَا ثَنَى نَفْسِي عَنْ هَوَاهَا فَإِنَّهُ طَوَسَلُ عَلَى آثَارِ مَيِّ زَفِيرُهَا

فالحركة الأساسية هنا تبدأ من الأطلال الدائرة الجافية النابية لعين الشاعر ، بحيث لا يبقى له إلا أن يقرأ «سطورها» الباقية، إلى «إجبار» النياق على التوجه نحو مى فى منزلها «الجديد» المحرم على الشاعر الاقتراب منه. فهذا الإصرار على التوجه الجديد لم يكن ليتأتى إلا رديفًا لهذا الارتداد النفسى من رؤية العين إلى رؤية النفس، وهو ارتداد «يقر عين» الشاعر أن «يرى» نفسه وأصحابه وقد عدلوا بأنفسهم إلى المكان الجديد لمى وإن بدأ ذلك ظلمًا للنفس وجورًا عليها! ولكن السؤال هاهنا: ما طبيعة هذا العدول الذى ينطوى على الظلم؟ أهو عدول إلى «السطور الباقية» من مى القديمة، أم هو عدول إلى مى جديدة فى «نفس» الشاعر؟ ذلك أن العدول من أصحابه ينظر إلى عدول مى وقومها، وهو ما يتضح لنا فى وحدة الأظعان التالية التى يقدم لها الشاعر بإشراك صاحبه فى عدم اطمئنان الهوى بهم ؛ قال (ص ٢٢٤) :

١٢- أَقُولُ لِرِدْفِي وَالْهَوَى مُشْرِفُ غَدَاةٍ دَعَا أَجْمَالِ مَيِّ مَصِيرُهَا

وهو ما يذكرنا بالتوتر فى البيت الأول من الأطلال وإن كان التصابي هناك بدأ مخصصًا بالشاعر وحده . ويستمر التوتر فى هذه الوحدة بين الشاعر ومى وقومها حتى يقول ويذكر «نفسه» التى أياسته ميا وجعلته يعزم على التصبر عنها وقد سألت دموع «عينه»، بعد أن عرف بنية مى المخالفة لنيته ، أو حسب تعبير الشارح «على نية مخالفة ليست على القسط» أو القصد؛ قال (ص ٢٢٨-٢٢٩) :

١٧- فَمَا أَيَّاسْتَنِ النَّفْسُ حَتَّى رَأَيْتُهَا بِحَوْمَانَةِ الرُّزْقِ إِحْزَالَتْ خُدُورُهَا

١٨- فَلَمَّا عَرَفْتُ الْبَيْنَ لَأَشْكُ أَنَّهُ عَلَى صَرْفِ عَوْجَاءِ اسْتَمَرَّ مَرِيرُهَا

١٩- تَعَزَّيْتُ عَنْ مَيٍّ وَقَدْ رَشَّ رَشْئُهُ مِنْ الْوَجْدِ جَفْنَا مُقْلَتِي وَحَدَّوْرُهَا

فى الجزء الباقى من القصيدة يذكر الشاعر رحلاته مع صحبه للقاء مى دون غيرها ولكنه ينتهى إلى موقف ، ينبىء بالخطر؛ حيث تبدو الأرض التى انتهوا إليها أرضاً ليس فيها إلا طيور الصدى، وهى طيور الموت والفرار، فيما يظل هو وأصحابه على إبل هزيلة (الأبيات ٢٠-٢٨)، ثم يعود لذكر قطعة أرض، يسميها «حومانة» كذلك، أى غليظة ، تجاوزها فى ظل أحوال تلجئ العصفور إلى الضب من شدة الحر، وتعانى فيها الإبل التى تحمل الشاعر وصحبه على حمر وحشية، ترد الماء أمانة من الصيادين ، وما يزال الحمار يراقب الشمس حتى تسقط ليرد بأتنه الماء، فلما انتهوا إلى الفجر أبقظت ضفادع الماء الصيادين (الأبيات ٢٩-٤٥) ، مما يعنى الإحساس بالخطر الكامن فى الخارج- إذ صح التعبير- وهو خطر اشتبك بوسوسات النفس بأساً ، وانعكس فى عينيه دموعاً .

ونستطيع أن نرصد موقفاً مشابهاً فى قصيدة أخرى لذى الرمة، تبدأ بصورة للأطلال التى تهيج للعين عبرة ، مثل الصحيفة «المهرق»، ولكن الدار تكاد تنطق لعرفان صوت الشاعر الذى تجيش «نفسه» لصاحبته مى فى كل منزل ، مؤكداً هذه المرة صدق حبه لمى" قال (ج ١، ص ٤٥٦-٤٥٨) :

١- أَدَارَا بِحُزْوَى هِجَتِ لِلْعَيْنِ عِبْرَةً فِصَاءُ الْهَوَى يَرْقُضُ أَوْ يَتَرَقَّرُقُ

٢- كَمُسْتَعْبَرَى فِى رَسْمِ كَانَهَا بِوَعَسَاءِ تَنْصُوهَا الْجَاهِلُ مَهْرُقُ

٣- وَقَفْنَا فَنَسَلْنَا فَكَادَتْ بِمُشْرِفٍ لِعِرْفَانِ صَوْتِي دَمْنَةُ الدَّارِ تَنْطَبِقُ

٤- تَجِيْشُ إِلَى النَّفْسِ فِى كُلِّ مَنْزِلٍ لِمَى وَيَرْتَاعُ الْفَسَادُ الْمَشْوِقُ

فالتوزيع هاهنا يقع بين الدار / المهرق والدار / الناطقة بالكاد ، بين «العين» التى «تترقرق» فيها الدموع و«النفس» التى تجيش؛ أى «تفور وتثور وترتفع وتغش من الفزع» . وينقل محقق الديوان عن خزانة الأدب أن ذا الرمة أخذ البيتين الأول والثالث من الشاعر الجاهلى زهير بن جناب . وعلى هذا يكون ذو الرمة قد أضاف البيت الثانى الذى يشبه فيه رسم الدار بـ «المهرق»، والبيت الرابع الذى تجيش فيه «النفس». وبهذا يكون تضمين ذى الرمة بيتى الشاعر الجاهلى مع بيتين له فى وحدة الأطلال أشبه باعادة «تناسية» للفكرة الجاهلية من

خلال رؤية شاعر إسلامي. فكان هذا الصوت الجاهلي ارتدّ إلى «النفس» الإسلامية، على نحو صار فيه رسم الدار «مهرقاً»، يمكن كتابة ما تجيش به النفس عليه، وهو «منزع» واضح عند ذي الرمة في تمثله للموقف القديم. وها هو في هذه القصيدة نفسها يعود إلى الموقف المائل في البيت الأول وذلك في وحدة الطعائن؛ قال (ج ١، ص ٤٦٠) :

٩- لَعَمْرُكَ إِنِّي يَوْمَ جَرَعَاءٍ مَسَالِكٍ لَدَوْ عَبْرَةَ كُلاًّ تَفِيضُ وَتَخْنُقُ

١٠- وَإِنْسَانٌ عَيْنِي بِخَسِرِ الْمَاءِ تَارَةً فَيَبْدُو، وَتَارَاتٍ يَجْمُ فَيَفْزُقُ

واستخدام «العين» هاهنا مهم للغاية لأنه يمثل الموقف الأساسي في القصيدة كلها؛ فالشاعر في هذين البيتين غير قادر على التحكم في دموعه التي تكشف عن حالته النفسية أمام الأطلال. وقد استخدم في البيت الأول فكرة التفرق لتدل على الحال ذاتها. وسوف يعود هذا التفرق في صورة الشاعر عن نفسه (البيتين ٤٥-٤٦) من حيث هو بازئ من الطير، «ينفض الطل أزرق» و«ندى ليله في ريشه يتفرق»، ثم في آخر بيت من القصيدة (٥٧)، في صورة الماء الذي يحصل عليه الشاعر وعلامه من تلك البئر التي جابا إليها الليل. كذلك يأخذ هذا «التفرق» صوراً أخرى مثل «جيشان» النفس (البيت ٤)، و«برق» عيني لقمان إذا تعرضت له مى «البيت ١٢»، و«قلق» وشاح مى عليها (البيت ١٤)، و«تمزق» الليل (البيت ٤٢)، و«دفيق» الدبران خلف الثريا (البيت ٤٩).

تقوم الحركة الأساسية في القصيدة إذن على تردد وتفرق، يؤكد التوتر الذي يسيطر على العين التي ترى والصوت الذي لا يكاد يسمع. فالشاعر مخنوق بدموعه- إذا صح التعبير، أما الأطلال التي تأخذ شكل «مهرق» غير قابلة للقراءة. وتنصب محاولة الشاعر إزاء هذا على توليد معنى جديد، يسمح له بحركة أقل توتراً، ومن ثم كانت رحلة الليل إلى الماء البعيد، وإن لم ينج من لوم صاحبه (البيت ١١)، مبرراً موقفه من مى بأنها لو تعرضت «لعيني» لقمان الحكيم سافرة لبقى مفتوح العين كالمتحير (البيت ١٢)، أما هو فقصاراه أن ينى «النفس»؛ قال (ج ١، ص ٤٦٢) :

١٢- غَدَاةَ أُمْنِيْ النَّفْسِ أَنْ تُسْعِفَ النَّوَى بِمِىْ وَقَدْ كَادَتْ مِنَ الْوَجْدِ تَرْهَقُ؛

«أى أقول لنفسي : لا تجزعى فإن النوى ستعود بى، ولا أزيدها إلا جزعاً. ويعطى الشاعر إثر ذلك صورة مثالية لى (الأبيات ١٤-١٨)، ثم يلم خيلها به فى صورة، تنطوى على مجاهدة للنفس أو صقل لها؛ قال (ج ١، ص ٤٦٧) :

## ٢١-بَاشَعَتْ مُنْقَدَّ الْقَمِيصِ كَأَنَّهُ صَفِيحَةُ سَيْفٍ جَفَنَّهُ مُتَخَرِّقُ

ناقلًا رحلة الخيال إلى رحلته هو على على الناقة التي يقطع عليها القفار البعيدة من الأرض، وينجز عليها أموره فيما تسير خبيًا وعَنَقًا (الأبيات ٢٢)، في قفر ذات ظباء، ونعام، ينادى فيه الخشف (ولد الظبية) أمه بصوت الماء (أى يقول : ماء ماء) فترجع إليه كأن «سراتها» أى ظهرها ، قباء (الأبيات ٢٦-٤٠)، وسوف تقابل صورة البيت هذه أو الثوب فى الأبيات فى سياق الإبل (٥٠-٥٢)، وفى البيت (٥٥) فى سياق نسج العنكبوت؛ مما يعنى أن فكرة البيت أو الثوب ملحة على الشاعر فى هذه القصيدة : تارة يذكرها بما يوحى بالأمان الذى توفره الحيوانات غير المستأنسة لأولادها، وتارة فى سياقه هو وغلამه حيث يكون «منقذ القميص» ، أو يخرج الماء من البئر له وغللامه ، عليه نسج العنكبوت مثل الثوب الملهل.

ولكن يتوسط كل هذا فكرة الثوب نفسها وقد صعد بها الشاعر من الأرض إلى السماء ثم نزل بها ثانية إلى البئر. ولكن الشاعر قبل ذلك يدخل بإبله فى «تيها» مظلمة ، مجتنبًا «الفلاة» كأنه «حسام جلت عنه المداوس مخفق» ، مثل باز، ينفض الظل عنه وينظر من فوق مكان مرتفع ، و«ندى ليله فى ريشه يترقرق» ، وهى صورة توحى بالحرب أو بالخطر على أقل تقدير (الأبيات ٤١-٥٠)، ثم تأتى الصورة التى أشرنا إليها منذ قليل، وذلك حين يذكر «ماء قديم العهد بالناس»، يرده اعتسافًا فى خلفية من نجوم الثريا التى تشبه طائر الماء، والدبران ومعه عشرون من صغرى النجوم، كأنها (ج ١، ص ٤٩٣):

## ٥١- قِلَاصُ حِداها رَاكِبُ مُتَعَمِّمٌ هَجَائِنُ قَدْ كَادَتْ عَلَيْهِ تَفَرِّقُ

وبعضها مقرون إلى بعض، والبعض الآخر مشئت وسط الفلاة، يسوقها الراعى إلى الماء الذى لا يبدو قريبًا، ولصورة الراعى هنا علاقة أساسية بذكر النجوم ورعيها فى مثل هذا السياق من شعر ذى الرمة ، من حيث ذكر النفس التى تعصيه ، ويرجع إليها ، ويقول لها ، وتقول له ، وكذا العين التى تراقب ، وترعى ، ويرمى بها كل نجم ، كأنه «من عتاق الأجادل» (انظر ج ٢، ص ١٣٤٤) ، أو يرهقه النظر إليها بحيث ينتقل تخاوص عينه إلى النجوم نفسها فتتخاوص بدورها فيما يأخذ النعاس به ويعتقل لسانه اعتقالاتاً ، يجعله يرى أن «شر رعاية العين النجوم» ، ناظرًا إلى «راعى النجوم الذى لا يؤوب» فى الشعر الجاهلى. وهذا الفرق مما يشكل الموقف «الكتابى» الجديد البارز لدى ذى الرمة على وجه الخصوص.

ومع ذلك ، يحاول ذو الرمة فى القصيدة القافية التى نحن بصدها الآن أن ينزل بالنجوم إلى الأرض فى صورة الإبل عسى أن يحصل على البيت «والماء؛ قال (ج ١، ص ٤٩٤) :



٥٢- وقد هتك الصبحُ الجلى كِفَاءً ولكنهُ جَوْنُ السَراةِ مُرَوِّقُ

أى وقد انهتك الصبح فى هذا الشق وسط السماء، بمعنى أنه لم ينهض فيه الصبح بعد. وضرب «الكفاء» و«الرواق» مثلاً، والمعنى أن الفجر انشق فى ناحية من السماء، فابيض ذلك الموضع، وسائره أسود، كالبيت إذا رفع كفاؤه «والكفاء» هو الشقة من وراء البيت ومؤخره. ورواق البيت هو الشقة المتقدمة. وإنما يعنى الليل، وضربه مثلاً، والجون: الأسود. والسراة: الأعلى. وإنما يعنى السماء. ومروق له رواق، لم يقطع. وتنزل الصورة من السماء بالمنظر نفسه (فى «مونتاج» - بلغة السينما - من حيث العناصر الأساسية فى المنظر والإضاءة) إلى الأرض مع الشاعر وغلّامه اللذين يصلان إلى الماء أخيراً؛ قال (ج ١، ص ٤٩٥):

٥٤- فأدلى غلامى دلوهُ يبتغى بها شِفَاءَ الصدى والليل أدهم أبلقُ

أما الدلو فلا تأتى أخيراً إلا بنسج العنكبوت على «عصوبها»؛ أى الخشبتين اللتين يعرضان عليها كالصليب، كأنه «سابرى»؛ أى الرقيق من الثياب، وقيل: نبت، وأراد العَرْمَض (أى الطحلب الذى يكون مثل نسج العنكبوت على رأس الماء)، وهذا السابرى كلاهما «مشبرق»؛ أى مهلهل. ويكشف هذا البيت مع البيتين التاليين له فى نهاية القصيدة عن معنى ممتد من أولها إلى آخرها؛ قال (ج ١، ص ٤٩٦-٤٩٧):

٥٥- فجاءت بنسج العنكبوت كأنه على عصوبها سابرى مشبرقُ

٥٦- فقلتُ له عُدْ فالتمسَ فضلَ مائها نجوبُ إليها الليل، والقعرُ أخوقُ

٥٧- فجاءت بِمُدِّ نِصفه الدمنُ أجسَنُ كماءِ السلى فى صِغوها يترقرقُ

تتلخص هاهنا رحلة الشاعر التى بدأت بالوقوف على الدار تهيج دموع الشاعر «فما الهوى يرقضُ أو يترقرق، كأنها مهرق»، وانتهت كذلك إلى هذا «الترقرق» لما الولادة الجديدة؛ المختلط بالدمن، أو «نصفه الدمن»، مما يستدعى الأطلال بقوة. وبين البداية والنهاية يجوب الشاعر وغلّامه الليل إلى هذه البئر، مثل السيف القاطع، أو الصقر الذى تنطبق ريشه بعض على بعض، مثل الثوبين أو التعلين، فوق مكان مرتفع. «ندى ليله فى ريشه يترقرق» كذلك. فذو الرمة ينتهى هاهنا إلى الوقوف على ماء الولادة الجديدة الذى يناظر ماء الهوى فى بدايتها، فيما كُتِبَ سرُّ هذه الولادة على «مهرق». ذلك السر الذى احتفظ به الشاعر فى منتصف قصيدته، جنباً فى بطن ناقته؛ قال (ج ١، ص ٤٧):

٢٥- ثوى بين نسعها على ما تَجَشَّمَتْ جنين كدُعْمُوص الفراشة مُفْرَقْ

أى أنه برغم المشقة التى تتكلفها هذه الناقّة، فإنها قد احتفظت بجنينها الذى يبدو غارقاً فى ماء السلى، ذلك الماء الذى بدأ لنا بآخرة فى البيت الأخير بوصفه محصول رحلة الشاعر وغلّامه. ولاشك أن تجشّم الشاعر هذه المشاق مع ناقته وغلّامه جدير بالتقدير لأنه يذكر حاله بالمقارنة بحالة موازية طرحت فيها الناقّة ولدها لضعفها ، وشدة سيرها ؛ قال (ج ١)، ص (٤٧٠):

٢٦- وقد غادرت فى السير ناقّةً صاحبي طلاً مؤقت أوصاله فهو يشهقُ

أى ينزع نزع الموت. وقد جمع ذو الرمة بين الموت والحياة عندما ذكر فى آخر بيت الدلو، نصفه الدمن ونصفه الماء «كماء السلى فى صفوها يترقرق»، فأنقذ ناقته وجنينها وغلّامه ونفسه من مصير ناقّة صاحبه وولدها، بل وصاحبه الذى لاتعلم عنه شيئاً سوى أن يكون رفيقاً خيالياً ، مثله مثل زهير بن جناب الشاعر الجاهلى الذى استعار منه ذو الرمة بيتين من الشعر «مبتين»، فأحياهما واستولد منهما حياة نامية واعدة.

ونستطيع أن ننظر فى قصيدة أخرى لذى الرمة (ج ٢، ص ٩٤١-٩٨٠)، تتقدم قليلاً فى ذكر صورة الكتابة فى الأطلال ، كما أنها تصور موقفاً مختلفاً عن الموقف السابق؛ أى عدم اهتمام الشاعر بفكرة الولادة الجديدة ويرجع ذلك إلى وجود خبر «فخر / مدوح» فى القصيدة، أدى إلى كسر التقابل بين الموت والحياة من خلال تضامن بين البيئتين والثقافة . وتبدأ القصيدة بتعريف الأطلال «كأنبار المفوفة الخضر»؛ أى مثل هذا الضرب من الشياح ، يكون وشيهاً أصفر وأرضها خضراء . كذلك يخفى الشاعر شوقه عن رفيقه إلا أن يُغلب على نفسه عندما «يرى» الدار؛ قال (ج ٢، ص ٩٤٤) :

٦- وضِيحاً ضَبَّتْهُ النَّارُ فى ظاهر الحصى كباقيّة التنوير أو نُقْطَ الحَبَر

والضّيح : آثار النار، وضبتّه ، غيرته وباقية التنوير ؛ أن تضرب اللثة أو اليد بالإبرة، ثم تجعل عليه الإثمد أو نقط الحبر؛ شبه أثر النار بباقية التنوير، أو «يريد كما يبقى أثر الحبر فى الطرس والصحيفة». فهذه بداية إيجابية «ثقافة» بلا دموع، وإن كانت مصحوبة بصبر، قد يغلب المرء على نفسه. وتلتزم القصيدة هذا البقاء على الحب مع الاحتفاظ برياسة الجأش، كما تلتزم إعطاء صورة مثالية لمى ، واعتياد خيالها ، وتمر لنا الأيام ما لمحت لنا/ بصيرة عين من

سوانا إلى شَفَرٍ: أى لا يرون أحدًا سواهم من المسافرين (البيت ٣٩)، حتى يصل وإبله إلى المدوح الذى «يجيرك بعد الله من تلف الدهر» (البيت ٥٣) فالشاهد هاهنا أن آثار نار القوم تجمع بين تزيين النساء (اللاتى سوف يحميهن المدوح فى نهاية القصيدة عندما يكون أزواجهن فى الحرب) وحبر الكتابة الذى يكشف عن حسن هؤلاء النسوة، أو يكشف عن آثار القوم؛ بمعنى أن ذهابهم فى بداية القصيدة ليس ذهابًا أبديًا، بل ذهابًا مؤقتًا، يتعرفه الشاعر فى صورة أثواب، وشيها أصفر (كالصحراء) وأرضها خضراء (الكنبات) أو مثل أثر الحبر فى الطرس والصحيفة، أو فى اللثة. فالثقافة والطبيعة متضافتان بحيث تعطيان صورة متعادلة لموقع الإنسان فى مواجهة تلف الدهر. وليس هاهنا من عذر للشاعر إذا تصابى واعتره الهوى، أو أخفى شوقه عن رفيقه، فلاحاجة إذن إلى دموع أو ولادة جديدة كما رأينا فى القصيدة السابقة.

فى قصيدة أخرى (ج ٢، ص ٦٨٣-٦٩٠) يستمر ذر الرمة فى إقامة التضامن بين الطبيعة والثقافة فيعيد الربط بين الألوان والأطال وحبر الكتابة ولكن تختفى فكرة «الشياب» الملحوظة فى القصيدة السابقة حيث يقابل الشاعر بين ديار الحى بكونها خلقة من الأرض، أى كأنها خلقت سوداء وببضاء وحمراء على ما كان من لون، أو مكتوبة بمداد؛ قال (ج ٢، ٦٨٣-٦٨٤) :

- ١- كأن ديارَ الحىَ بالرزقِ خلقةٌ      من الأرضِ أو مكتوبةٌ بمِدادٍ
- ٢- إذا قلتُ : تَعَفُّوْا لَاحَ مِنْهَا مُهَيِّجُ      على الهوى من طارفٍ وتِلَادٍ
- ٣- وما أنا فى دارِ لى عَرَفْتُهَا      بِجِلْدٍ وَلَا عَيْنِيْ بِهَا بِجَمَادٍ
- ٤- أَصَابَتْكَ مِىْ يَوْمَ جَرَعَاءَ مَالِكِ      بِوَالِجَةٍ مِنْ غُلَّةٍ وَكُبَادٍ
- ٥- طَوِيلُ تَشَكُّيِ الصَّدْرِ إِيَاهُمَا بِهِ      على ما يرى مِنْ فُرْقَةٍ وَبِعَادٍ

ومعنى البيت الأول أن آثار ديار الحى التى يفترض أنها من رماد أو دمنة، أى تكون سوداء، لا تبدو كذلك بل تبدو كأنها خلقة من الأرض أو لنقل كأنها مكتوبة بمداد، وهو ما يعنى تنوع ألوانه، وأن البشر الذين كانوا فيها مارسوا أنواعًا مختلفة من الحياة، أو كانوا هم أقوامًا شتى، ترك كل منهم آثاره فى الديار بحيث بدت هذه الآثار أشبه بالأمر الطبيعي، «خلقة من الأرض»؛ أو أشبه بتأثير عمدي للإنسان الذى سكنها. وفى الحالتين يبعد الأمر

عن أن يكون مجرد أثر (نثرى) للقوم. وتذكرنا هذه الصورة بالقصيدة السابقة من حيث استخدام الشاعر الألوان المختلفة في الأطلال، وإن كانت هناك- كما أشرنا- فى سياق الثياب/ الثقافة، وهنا فى سياق الخلقة/ الطبيعة. ولكن يجمع بين الحالتين شىء مشترك هو «نقط الخبر» أو «مداد الكتابة».

ومن الواضح كذلك فى القصيدة الحالية أن ثمة حركة من الطبيعة إلى الثقافة فى البيت الأول وذلك لتأكيد وجود الثقافة . ومن ثم تأبى الطبيعة أن تسيطر على الثقافة فتحموها فى البيت الثانى فى حديث النفس للشاعر، حيث يظهر من الديار ما يهيج عليه الهوى، سواء أكان حديثاً أم قديماً. ويتضامن فعل الكتابة فى البيت الأول مع الحديث النفسى فى البيت الثانى وتكون الكتابة بذاتها انعكاساً للهوى الطارف ، أى الحديث ، على نحو ما تعكس معرفة الشاعر لدار مى دموع عينه، وشكواه الدائم (الأبيات ٢-٥) : هوى قديماً ، يبدو فى الإشارة إلى «يوم جرعاء» و«طول التشكى» من فرقة وعباد، بل عواد، صرفته عن لقائها. ويأتى هذا المعنى الأخير فى بيت، يروى بعد البيت السادس فى بعض نسخ الديوان وبعض مصادر شعر ذى الرمة؛ قال (ج ٢، ص ٦٨٤-٦٨٥ ، ٦هـ) :

[٧- إذا قلتُ بعدَ الشَّحَطِ يا مى<sup>١</sup> نلتقى      عَدَّتْنى بِكُـرِّهِ أَنْ أَرَاكَ عَوَادِ]

وهو بيت يقابل البيت الثانى من حيث كان كلاهما حديثاً للنفس وكان الأول يلوح إلى ديار الحى بوصفها مثيراً للهوى الداخلى ، فى حين يشير الآخر إلى عوادٍ «خارجية» ، تصرف الشاعر عن لقاء مى.

أما الجزء الآخر من القصيدة فهو رحيل يتضمن معنى الفخر؛ وينقسم إلى ثلاثة أقسام فرعية: فى الأول منها يعتسف الشاعر «دويّة مثل السماء» اعتسافاً ؛ على نحو يذكرنا بالمنظر نفسه فى قصيدة «الترقرق» السابقة؛ حيث ينزل الشاعر السماء إلى الأرض التى تبدو جرداء . يحيط بها السواد من كل جانب ؛ قال (ج ٢، ص ٦٨٥-٦٨٦) :

٦- ودويّةٍ مِثْلِ السَّماءِ اعتسَفْتُها      صَبَغَ اللَّيْلُ الحصى بِسِوَادِ

٧- بها مِنْ حَسيسِ القَفْرِ صوتُ كأنه      غِناءُ أناسٍ بها وتَنَادِ

٨- إذا رَكِبُها الناجونَ حانتَ بِجَوزِها      لَهُمْ وَقْعَةٌ يَنْعَثُوا لِحِسادِ

وليس ثمّ نجوم أو ماء قديم العهد بالناس، كما رأينا فى القصيدة القافية المشار إليها

سابقاً ، بل لدينا هنا مكان قفر أشبه بالأطلال المتجنية عمداً فى النسب، حيث يصبغ الليل  
الحصى بسواد ، وأصوات جن أشبه بأصوات البشر، لايتورطون بالوقوف وسطها تعريسا أ  
رعياً للإبل. فهذا الاعتساف ، أو السير فى الدوة على غير هداية فى سياق ، تأخذ فيه  
مظاهر الطبيعة المخيفة صبغة إنسانية هى بمثابة إعادة تمثيل لموقف الظل فيما يتصل بذلك  
الهوى القديم والعوادى التى أرغمت الشاعر دون لقاء مى. ولذا يبدو الشاعر وجماعته الخيالية  
« ناجين »؛ أى مسرعين فى قطع هذه الدوة ، متطلعين إلى ضياء الصبح. ذو الرمة إذن حرص  
فى هذا الجزء من الرحيل على هذا التبادل بين الطبيعة والثقافة على مستوى السلب، كما كان  
حرصاً على الجمع بينهما فى النسب على مستوى الإيجاب.

وسوف يعود الشاعر فى جزء الرحيل الفرعى التالى إلى تشبيه الصبح الأحمر وراء الظلمة  
بعنق فرس أغر، مع الاحتفاظ بالنيق الناعجة الروعاء؛ أى البيضاء حديدة الفؤاد فى السياق  
نفسه: قال (ج٢، ص٦٨٦-٦٨٧) :

٩- وأرواح حَرَّقَ نازحَ جَزَعَتْ بِنَا زَهايِلُ تَرْمِي غَوَلٌ كُلَّ نِجَادٍ

١٠- إلى أن يَشُقَّ اللَّيْلُ وَرَدَّ كَأَنَّهُ وراءَ الدُّجَاءِ هَادِي أَغْرَ جَوَادٍ

١١- ولم يَنْقُضُوا التَّوْرِيكَ مِنْ كُلِّ نَاعِجٍ وَرَوْعَاءَ تَعْمَى بِاللُّغَامِ سِنَادٍ

(زهايل : إبل مُلس. ترمى كل غول ... تطلبه كما يطلب المناضل الهدف. والغول: البعد.  
والنجاد: ما ارتفع من الأرض . هاد: عنق فرس أغر. التوريك : أن يتورك عليها . والوراك :  
موضع رجل الراكب من مقدم الرجل وأخرفته . أو شئ يوضع بين الواسطة والمؤخر، يضع  
الإنسان رجله عليها إذا سار وأعبا. والناعج: الأبيض . والروعاء: حديدة الفؤاد. تعمى :  
ترمى. اللغام : الزبد . سناد : مشرفة).

وفى الجزء الفرعى الأخير من الرحيل تقوم المقابلة نفسها بين ما هو وحشى ، مثل البقر  
والثور والظليم، وما هو بشرى . وكان الشاعر قد شبه فى البيت السابع أصوات الجن وتناديها  
بأصوات الإنس. ولكن المنظور هنا معكوس، حيث يصيب الذعر الحيوان الوحشى من قبل  
الإنسان والطبيعة معاً . كما أن الظليم يشبه بالبكر من الإبل الذى يهرب من الإبل الأخرى  
التي عليها الأمتعة . ومع ذلك يبقى «وجه الشبه» لافتاً للانتباه : قال (ج٢، ص٦٨٨-٦٩٠) :

- ١٢- وكائن ذَعَرْنَا من مهابةٍ ورامحٍ      بلادُ الورى لَيْسَتْ لَهُ ببلادٍ  
 ١٢- نَفَتْ وَغَرَّةُ الجوزاءِ من كُلِّ مَرْتَعٍ      لَهُ عَن كِنَاسٍ آمِنٍ وَمَرَادٍ  
 ١٤- ومن خاضبٍ كالبكرِ أدلجَ أهْلَهُ      قَرَاغٌ عن الأحفاضِ تَحْتَ بَجَادٍ  
 ١٥- ذَعَرْنَاهُ عن بَيْضِ حِسانٍ بِأَجْرَعٍ      حَوَى حَوْلَهَا من تُرْبِهِ بِإِيَادٍ

(وكائن : وكم. المها : بقر الوحش . رامح : يعنى ثوراً له قرن. الوغرة : شدة الحر عند طلوعه . يقول : كثر الحرُّ الناسَ عنه فصار له مستراد. الكناس: موضع الظبي والبقرة . المراد: حيث يرود . خاضب : الظليم إذا أكل الربيع اخضر أطراف ريشه وساقه . الأحفاض : الأمتعة، واحداها: حفص . وهى الإبل التى تحمل المتاع. والبجاد : كساء تبني به بيوت الأعراب. وراغ: تفر . عن بيض: يعنى عن بَيْضٍ بَيْضٍ . حولها : حول البيض . الإباد: كالستر. والإياد: التراب يجعل حول الحوض أو الخباء . يقوى به، أو يمنع ماء المطر) .

فشة لمح إلى أن «الطبيعة» تمارس التأثير نفسه على البشر بحيث يبعد الحر الناس عن المكان فيجد الحيوان الوحشى لنفسه مستراداً ، وهو ما بدا كذلك فى الأبيات (الأبيات ١١-٦) ، وهاهنا تنفى وغرة الجوزاء الحيوان عن كناسه أو مرباه بمنل ما يروغ أو يزوغ الظليم/ البكر عن الإبل الأخرى «تحت بجاد» وبالمثل يذعر الشاعر وجماعته الظليم عن بيضه الذى يحميه ويستره «بإياد» فهنا نلاحظ كلاً من الحيوان الوحشى والحيوان المستأنس باحثاً عن مهرب من الطبيعة فى صورة بيت يحميه برغم ذعر الإنسان وإجهاده لهما. وتبدو هذه الطبيعة منظرية لتلك المشار إليها فى تشبيه الديار بالخلقة . بعبارة أخرى، يبدو إزعاج الإنسان للحيوان محاولة مشابهة لفرار الحيوان بعيداً عن الإنسان؛ فكلُّ له بلاد، ووغرة الجوزاء تطارد الإثنين عن مأمنهما.

وقد استخدم ذو الرمة فى هذا السياق كل تلك الألوان «الطبيعية» للخلقة تشبيهاً للديار فى مقابل الكتابة بالمداد فى البيت الأول، ثم عاد و«نثر» هذه الألوان فى الجزء الثانى من القصيدة : من لون أسود ، يصبغ به الليل الحصى فى البيت السادس، هذا الصبح الأحمر الذى يشق الليل، وتلك النياق البيضاء فى البيتين ١٠-١١ ، وهو اللون نفسه الذى لبيض النعامة التى إذا أكل ظليهما «الخاضب» الربيع اخضرت أطراف ريشه وساقه . فلعل هذا التوزيع اللونى للطبيعة الخالصة ، التى كأن الديار منها، هو بمثابة «كتابة» للطبيعة الخالصة بمداد

بشرى أو إعادة كتابة لها، أو هي إعادة تفسير لوغرة الجوزاء المنصبة بحرها على الجميع من فوق. فليس الأمر عند ذى الرمة أن الناس قد رحلوا بعد أن تركوا بعض الدمن، وهم لن يعودوا مرة أخرى، بل هم يحاولون أن يجدوا مكانًا لهم تحت هذه الشمس المحرقة، بحثًا عن مأوى، لا ينفروهم عنه منفرد ذلك أن البجاد والإياد ليسا كافيين لتوفير ما يسعى إليه الجميع من أمن، لا يشوبه دعر.

يجمع ذو الرمة في بعض شعره بين إعجام الدار التي لا تتكلم في تشبيهها بـ «كتاب زبور في مهاريق معجم» وفكرة الإعجام بمعنى الإقصاح وذلك عندما يذكر في النسب نفسه أنه يحب المكان القفر من أجل أنه يتغنى فيه «باسمها غير معجم»، أى يفصح به، لا يكتمه، والفناء، هاهنا يعنى الشعر، أى يصنع فيها شعرا، مصرحًا باسمها. وهو يبدأ بتحية المنزل الدارس والدعاء بالسقيا قال (ج ٢، ص ١١٦٧-١١٦٩) :

- ١- ألا أيهذا المنزل الدارسُ أسلم وأسقيت صوبَ الباكر المتغيم
- ٢- ولازلتَ مستنواً ثرابك تستقى عزالى براقِ العوارض مُرزم
- ٣- وإن كنتَ قد هيجتَ لى دونَ صُحبتى رجيعَ هوى من ذِكرِ مئةٍ مُستقيم
- ٤- هوى كادتِ العينان يفرطُ منهما له سننٌ مثلُ الجحمانِ المنظم
- ٥- وماذا يهيجُ الشرقُ من رسمِ دمنية عفتٍ غيرِ مثلِ الحُميرى المُسهم
- ٦- أُرئتَ بها الأمطارُ حتى كأنها كتابُ زبورٍ فى مهاريقِ مُعجم

ويلفت النظر أن هذا الجزء من النسب «الأموى» يماثل النسب الجاهلى، وبخاصة من حيث تذكر المعبوية والأصحاب والبكاء وتشبيه المنزل الدارس بالكتابة. ولكن من الملاحظ أيضا أن الكتابة هاهنا أشبه بالكتابة على الماء- إذا صح التعبير؛ فالطبيعة / الأمطار «أُرئت» أى أقامت بالمنزل المهجور مثلها مثل تلك الكتابة الدينية يهودية كانت (زبور)، أو فارسية (مهاريق)، أو حتى ذات صلة بالحضارة اليمنية (حمير)، ولم يعد لها كبير أثر أو نفع كبير للعرب بعد الإسلام؛ فهي «معجمة» لا تفصح عن معنى. ولاشك أن الشاعر يحاول أن يتأمل هذا «الهوى» القديم المعجم بأن «ينظمه» من خلال دموعه فى البيت الرابع من خلال الوسط المائى نفسه.

ومهما يكن من أمر، فإن ما يبدو أن الشاعر يلج عليه هاهنا هو الجمع بين الطبيعة بجزئيتها

الروحى (الريح والمطر) والمستأنس (الإبل) فى مواجهة الديار؛ فيمضى فى إرسال الريح الشديدة المر إلى ديار مى فى شكل إبل «ترسم»؛ أى تسير هذا الضرب من السير السريع المؤثر فى الأرض. كما أن السيل قد ثلّم ما ارتفع من النوى فكأنه مثل «أعضاء الخبيط المهْدَم»، والخبيط: حوض تخبطه الإبل فتهدمه - فتحة منافسة بين الريح والسيل من جهة والإبل من جهة أخرى، لتخريب الديار حتى بعد أن خلفت الإبل هذه الديار وراها " قال (ج ٢، ص ١١٧٠-١١٧١) :

- ٧- وكلُّ نَوُوجٍ يَنْبَرى من جُنوبها      بِتَسْهالٍ ذَبَلٍ من فُرَادى ومُتَنَمٍ  
٨- تُثِيرُ عليها التُّرْبُ أو كلُّ ذَبَلَةٍ      دَرُوجٍ متى تَعَصِفُ بها الريحُ تَرْسُمُ  
٩- لَيْبَةٌ عند الرُّزْقِ لَأَيَّا عَرَفْتُهَا      بِجُرْثُومَةِ الأَرَى والمُتَخَبِّمِ  
١٠- ومُسْتَقْوَسٍ قد ثَلَّمَ السَّيْلُ جَدْرَهُ      شَبِيهَ بِأَعْضَادِ الخَبِيطِ المَهْدَمِ

وفى حين توحى تحية المنزل فى الأبيات الستة الأولى بـ «معرفة» الشاعر له بالمعنى الجاهلى، تحاط «معرفته» لرسم الدمنة فى الأبيات (٧-١٠) بتضامن الطبيعة الوحشية والطبيعة المستأنسة (التي هى أشبه بالثقافة) على نحو يعدل من المعرفة الأولى بحيث تبدو ناتجة عن تأمل الشاعر فى حركة الريح التى «ترسم» إذ تعصف بالديار. فـ «الرسم» ينطوى على التأمل والتفرس فى المنزل (اللسان - رسم) ويستشهد ابن منظور ببیت لذى الرمة فيه «الرواسيم» تشبيهاً للدمنة ويعنى «كتب كانت بالجاهلية»؛ قال :

ودمنة هيجت شرقى معالمها      كأنها بالهَدْمَلاتِ الرواسيمُ

فقراءة الشاعر للأطلال القديمة المعجمة من قبيل تدميرها أو «تفكيكها» «معرفيا» - إذا صح التعبير. وهو فى سبيل هذا التدمير المعرفى للأطلال يتعرف الديار مرة أخرى، يعود فيها دمه مطراً، يخفيه بعتمته مخافة أن تفضح أسرار ضميره، باحثاً عن أطلال جديدة (مكان قفر)، كى يتغنى فيه باسم مية «غير معجم»؛ أى يفصح به لأنه وحده، وقد توارى أصحابه من الصورة التى أهاجت ذكرى مية فى نفسه دونهم ؛ قال (ج ٢، ص ١١٧٢) :

- ١١- فلما عرفتُ الدارَ غَشِيَتْ عِمَّتِي      شَابِيبَ دَمْعٍ لَيْسَةَ التَّلَثُّمِ  
١٢- مخافة عيني أن تنمُ دُمُوعُهَا      على بأسرار الضمير التكتُّمِ  
١٢- أحبُّ المكانَ القفر من أجل أننى      به أَتَغْنَى باسمها غيرَ مُعْجَمِ



فالدروع هاهنا تنتقل من الجمان المنظم، أى من لؤلؤ الفضة، إلى دفعات المطر التى لا يستطيع الشاعر إلا أن يخفيها بعتمته، على نحو يوحى بباطنية هذه المعرفة التى فيها من الانعكاس على النفس والتوتر مع الطبيعة ورؤية العين أكثر مما فيها من الغموض الوجودى المحيط بالمنزل الدارس فى الأبيات الستة الأولى. وهكذا يمكن أن تقابل بين تحية المنزل فى البيت الأول وحب المكان القفر فى البيت الثالث عشر، وهى مقابلة تنقل الشاعر من محاولة نظم دموعه إلى محاولة التأمل فيها. وهكذا ينتقل المكان القفر إلى مكان محبوب ومفضل، لأنه يعطى الشاعر فرصة الإفصاح بعد أن كان ينطوى على الإعجاب المبهم. وقد استخدم الشاعر فى التعبير عن هذه المقابلة الجذر نفسه «عجم» : مرة نسبة إلى «الكتابة» غير المفهومة للشاعر، وأخرى نسبة إلى الشاعر نفسه. نافياً عن نفسه «الإعجاب» بالمعنى النفسى المفهوم له. وقد استخدم الشاعر هاهنا مفردات «كتابية» أثيرة لديه : «عينى» و«أسرار الضمير المكتوم» .

ولعل هذا الموقف «الكتابى» الجديد هو الذى سوف يجعل الشاعر قادراً على إعطاء توصيف جديد للحالة و«أسباب» جديدة، أدت إليها فى رأيه؛ قال (ج ٢، ص ١١٧٢-١١٧٤) :

- ١٤- ولم يبق إلا أن مرجوع ذكرها      نهوض بأحشاء الفؤاد المتيم  
١٥- إذا نال منها نظرة هيض قلبه      بها كانهياض المتغيب المتقم  
١٦- تغيّرت بعدى أو وشى الناس بيننا      بما لم أقله من مسدى وملحم  
١٧- ومن يك ذا وصل فيسمع بوصله      أقاويل هذا الناس يصرم ويصرم

ومن الواضح أننا يمكن أن ننظر إلى هذا المقطع كذلك بوصفه مقابلاً للمقطع الأول فى القصيدة : فبقع الشاعر فى المقطع الأول تحت تأثير «رجيع هوى من ذكر مية مسقم» ، ويحاول أن «ينظم» هذا التأثير من خلال عينيه ودموعه برغم انغلاق المعنى المكتوب فى الأطلال أمامه. أما فى المقطع الحالى فى نهاية النسيب فإن «مرجوع ذكرها» يبدو أكثر تأثيراً وأشبه بالانتكاسة والتضليل ، يكون فيه وشى الناس أشبه بنسج الثوب بالضلال فى مقابل ذلك الثوب «الحميرى المسهم» فى المقطع الأول، كما يكون تعب القلب أقرب إلى صاحبه.

فثمة إشكالية قائمة فى نفس الشاعر بين «المعرفة» الجاهلية للماضى و«المعرفة» الإسلامية التى بدأ فيها الفرد واقعاً ضمن علاقات اجتماعية من نوع جديد ، فيه من انتحال القول ما يوقع «ذا الوصل» فى المحذور إن أعار سمعه لـ «أقاويل هذا الناس» وتثقلت محاولة الشاعر لحل هذه الإشكالية فى المقطع الثانى فى تفكيك الأطلال «القديمة» والتطلع إلى أطلال «جديدة» (مكان قفر) ، يستطيع فيها أن يتغنى باسم المحبوبة دون إبهام. ولكن من الواضح أن هذه المحاولة توقفت عند حد التمنى، فى حين احتاج الشاعر إلى «مرجع شعرى» لتبرير الوقوف عند حد التمنى فى جزء الفخر الذى كرسه لمُدح أمير المؤمنين (الأبيات ١٨-٤٨) ، ويجمع هذا «المدح» بين جزء الرحيل وجزء الفخر بحيث يصبح أمير المؤمنين حقاً مجرد حيلة فنية من الشاعر لحل الإشكالية القائمة فى نفسه بين «المعرفة» الجاهلية و«المعرفة» الإسلامية- إذ صَح التعبير .

ولعل أهم ما فى هذا «المرجع الشعرى» أنه قام على إبل من أصل كريم، والتى «تعسفت» بالشاعر وجماعته الخيالية البعد: أى أخذت على غير هداية ؛ قال (ج٢، ص ١١٧٤) :

١٨- إيلك أمير المؤمنين تعسفت بنا البُعْدَ أولادُ الجديسل وشدقُم

وفى هذا السبيل تتخطى ناقة الشاعر كثيراً من آبار الماء المندفنة (ج٢، ص ١١٧٥) :

٢٢- وكائنٍ تَخَطَّتْ ناقتى من مفازة إيلك ومن أحسواض ماءٍ مُسَدَّم

ويضى الشاعر فى وصف هذه الإبل من حيث سوء حال القردان (دوبية تعض الإبل) إذا سمعت وطء الإبل تشبه حب الحنظل المكسّر (البيتان ٢٢-٢٤). كذلك ترعى الإبل مع المها فيه كرام (البيت ٢٩)، وتحن إلى إبل أخرى فى أماكن أخرى (البيتان ٢١-٢٢)، وهى شديبات الأكل؛ تأكل الربيع والزهر فيخضبها ، كما أن أطرافها يشور» الغزلان عن كنسها، وقومها مهايون ، ولذا فيه ترعى بذمتهم ويرواحهم وعزهم ، وليست حصيلة دية، ولا هى من كسب ذى مائم ، (الأبيات ٣٣-٣٨) ويحميها من ورائها أفراس عتاق كريمة (البيت ٤٢) والشاعر يتوجه بهذه الإبل إلى ملك فى بهاء عزة، وكثرة عدد، لا يقهر ، مثل الفعل «المقرم» ، يفتح الناس؛ أى يذلهم أقبح الذل بحيث يتعجب منه الشاعر تعجباً (البيت ٤٦) يسلمه إلى الإبل مرة أخرى؛ حيث يقول إن لها ذراعاً عظيمة عريضة ، طويلة خفيفة ، جميلة ضخمة ، «تتقى به الحرب» (البيت ٤٧) .

ومن الواضح أن هذا الممدوح يختفى فى صورة ملك قاس مقتدر، قد يعطى الإبل التى تكتسب بعض صفاته فتلتحق بالديار ضرراً بالغاً (فى صورة الريح والسيل فى النسيب) ، بل إنها لتنافس الملك فى طردها الغزلان عن كنسها وإن كانت ترعى القيظ مع المها أحياناً . فنحن نرى الشاعر مرة أخرى يجمع بين الإبل والحيوانات غير المستأنسة (المها) والثقافة (الملك الممدوح) ، وذلك كله فى سياق الجمع بين السلب والإيجاب . فهاهنا فجوة يؤرق الشاعر أن يقع فيها فلا يجد إلا الإبل رمزاً للموت الذى يربعاها وترعاها ، قال فى آخر بيت من قصيدته (ج ٢، ص ١١٨٨) :

٤٨- إذا استرسل الراعى وَعَثَها مهابةً على كل مياسٍ إلى الموت مُغْلِمٍ

أى إذا نام الراعى واطمأن فلم يتبعها رعتها مهابة هذا «المياس» ؛ وهو المتبختر إلى الموت، قد أعلم نفسه حتى يعرف، أو هو معروف وشجاع . فهل لنا أن نرى الشاعر نفسه فى هذا «الراعى» الذى ينام عن هذه الإبل وقد خلطت عليها الأشياء «القديمة»؛ لأن مصدرها يعلو الجميع فلا يستطيع إلا أن «يسترسل» ، فلا يتبعها ، تاركاً إياها «علامة» على كل «متبختر» إلى الموت؛ أم أعاد الشاعر هنا لنا صورة القفر الذى حرم منه فى البداية كى يوضح لنا دلائل الموت القديم والحديث جنباً إلى جنب ، فيما يسترسل فى شعره «غير معجم» باسم محبوبته ؟

يتقدم ذو الرمة إلى عالم الكتابة خطوة جديدة فيما يأتى من ذكر لبعض شعره بحيث يكشف لنا عن تسلل «العقل الجديد» إلى نفسه، على نحو لا يمكن أن نتصور وعيه الكامل بمظاهر هذا العقل إلا من خلال إبداعه فحسب. ذلك أن الشاعر يعيد تشكيل عناصر العالم الجديد فى شعره فيعيد كذلك تشكيل العالم نفسه كى يستطيع أن يستوعبه أو يدير معه حواراً فعالاً على أقل تقدير .

وفى هذا الصدد نجد فى قصيدة أخرى لذى الرمة (ج ٣، ص ١٥٨-١٥٨٩) صورة مبتكرة، تبدو فيها أنوف الطير فى عرصات الدار مثل «خراطيم أقلام تخط وتعجم» ، وذلك فى سياق السواد الذى يخلفه ذكر الغراب والحمام المنقط؛ قال (ج ٣، ص ١٥٨) :

١- لقد ظَعَنْتُ مِىْ فَهَاتِيكَ دَارَهَا بها السُّحْمُ تَرْدِي والحمامُ المَوْشُمُ

٢- كأن أنوف الطيرِ فى عرصاتِها خراطيم أقلام تخط وتُعْجِمُ

وهى صورة تنقل الطير من عالم السماء / الطبيعة إلى عالم الإنسان / الثقافة ، وكأن الطير يعلم الإنسان و«توضح» له مصيره بعد رحيل المحبوبة. ولا شك أن تشبيه مناقير الطير بأطراف الأقلام، وإعجام الخط بمعنى تنقيطه وتوضيحه ، يعنى دخول الكتابة فى وعى الشاعر تمثلاً بصرياً للغة، يقرأها بنفسه ويكتبها .

ومع ذلك يبدو ذو الرمة متأرجحاً بين السماء والأرض ، محاطاً بالسواد الباعث على التشاؤم، يحجل - كالطير - خاطئاً مصيره على نحو مخيف . وقد مضت مى دون أن تمضى ؛ بحيث يحرم عليه زيارتها أو الكلام معها وهى قريبة منه. فهل اتضح «خطاب» هذه الكتابة بعد أن اتضح شكلها أو معناها السطحي؟ أم أن هذه الكتابة كتابة الماضى، تعلن للشاعر زوال هذا الماضى ، ولهذا يجد نفسه محاصراً بين تعلقه بالماضى «الجاهلى» من ناحية وكونه «مسلماً» من ناحية أخرى؟ قال (ج ٣، ص ١٥٨٠-١٥٨١) :

٣- ألا لا أرى مثلى يَحِنُّ إلى الهوى      ولا مِثْلَ هذا الشوق لا يتصرَّمُ

٤- ولا مثل ما ألقى إذا الحى فارقوا      على أثر الأظعان يلقاه مُسْلِمٌ

لقد فقدت الأظعان هاهنا دلالتها الجاهلية بوصفها علامة شعرية على الحرب (انظر عز الدين ١٩٩٣، ص ٤) واكتسبت معنى جديداً بوصفها رمزاً إلى الماضى الجاهلى نفسه بوصفه كلاً وهو ماضى شعري عزيز على الشاعر ، لا يجد لحاضره معنى بدونه . ومن ثم لا تبدو مفارقة هذا الماضى ذات معنى له، كما أن فهم هذا الحاضر مرهون بخط الطير وإعجامها الكلام على صفحة الماضى.

فإذا عدنا إلى القصيدة نفسها وجدنا الحاضر يقدم لنا لحظة الخاصة من الحزن فى البيتين (٥-٦) ، وهى لحظة يمكن أن تقابل لحظة الماضى فى البيتين (١-٢) ، فى حين تتوسط بينهما اللحظة التى نظرنا فيها لتونا فى البيتين (٣-٤) ، وهى لحظة تقف على الحد الفاصل والواصل بينهما : قال (ج ٣، ص ١٥٨١) :

٥- كفى حَزَنٌ فى النفسِ يا مِىْ أننى      وإياك فى الأحياء لا نتكلم

٦- أزورُ حَوَالِيكَ البُيُوتَ كأننى      إذا جِئْتُ عن إتيان بيتك مُحَرِّمٌ

فما كان الشاعر محروماً منه فى الماضى نتيجة لبعد المحبوبة وقومها أصبح محرماً عليه وهى قريبة منه ولا حرب بينه وبين قومها، بل هو «مسلم» وهم «مسلمون» ، أو هو يحرم على

«نفسه» زيارتها، مفضلاً أن يعانى فراقها وهى قريبة عن أن يعانى قريبها من نفسه وهى بعيدة. ولكن تفضيل الشاعر للحاضر الجديد على الماضى القديم لايحل له المشكلة بل يكلفه من نفسه عبثاً جديداً .

وفى هذا الموقف نرى التضافر الشعرى بين النسيب الجاهلى والغزل الأموى، بين ظعن الحبيبة وعدم ظننها، بين «دارها» الخالية منها «وبيتها» العامر بها، بين الشوق الذى لاينتقطع والحزة فى النفس، بين عدم وجود المرأة وتذكر الشاعر لها من جهة، ووجودها وعدم قدرة الشاعر على الحوار معها من جهة أخرى.

ولعل جمع ذى الرمة بين الموقفين على هذا النحو يجعلنا نرى موقفه بوصفه تقابلاً بين الكتابة الممكنة والكلام المحال، وينفرد الشاعر بينهما بالحنين والمعاناة بوصفه مسلماً، ويصبح العالم الخارجى بالنسبة إليه «حزة فى النفس» بعد أن كان زميله الجاهلى قادراً على الخروج منه دخولاً فى القبيلة أو فى ذكريات الماضى الجميل. وتعد رؤية العالم لدى الشاعر على هذا النحو النسبى جديدة فى حد ذاتها، حيث تقابل درجة جديدة من التأمل فى الذات. وتؤكد الإشارة إلى النفس فى البيت الخامس هذا الانعكاس على النفس بقدر ما يشير النداء (يا مى) فى البيت الخامس إلى مدى العجز عن الحوار مع الآخر .

يأتى البيت السابع بكلمة «العين» التى تكشف عما فى «النفس» وتترك الشاعر غير مهتد لشيء فى طريقه على الأرض إلا أن تعينه نجوم السماء فى البيت الثامن مما يردنا إلى الطير فى بداية النسيب؛ قال (ج ٣، ص ١٥٨١-١٥٨٢) :

٧- وَنِقْضُ كَرِيمِ النَّضْوِ نَاجٍ زَجَرْتُهُ إِذَا الْعَيْنُ كَادَتْ مِنْ سُرَى اللَّيْلِ تَعْسِمُ

٨- وَلَمْ يَكْ إِلَّا فِي السَّمَاءِ لِمَدْلَجٍ لِمَثَلِ الَّذِي بَعَلُّوْهُ مِنَ الْأَرْضِ مَعْلَمُ

(النقض : رجيع السفر. النضو: المهزول من الإبل وغيرها . ناج : سريع . تعسم: تذرف ، وتطبق وتغمض عينها . المدلج : السائر بالليل. معلم : علم يهتدى به من النجوم) .

ويتم الرجوع إلى السماء هاهنا بوصفه المأوى الوحيد لتفسير ما يجرى على الأرض، بل ما جرى كذلك ؛ فتجد طيور السماء مرتعاً فى دار المحبوبة ، تخط الثواب والعقاب، أو تخط النذر وتوضحها للشاعر المسلم الذى لم يبرأ بعد من هذا الهوى القديم، ولم تخلص له الأرض ؛ فلا يزال عليه أن يجد علامات هدايته فى السماء . وهكذا يعود البكاء القديم وتغيم الرؤية لدى الشاعر من خلال ناقته وسراها معاً .

وقد أشرنا إلى عنصر «الواشين» فى مثل هذا السياق من قبل، وذو الرمة يؤكد فى سياق آخر قريب من السياق الحالى؛ وذلك فى طليعية قصيدة فى ثمانية أبيات (ج ٣، ص ١٥٩٠-١٥٩٢)، يستعصى عليه فيها الكلام مع الأطلال، قال (ج ٣، ص ١٥٩١) :

٤- عَلَامَ سَالِنَاكُنْ عَنْ أُمِّ سَالِمٍ وَمِىْ قَلَمٍ يَرْجِعُ لَكُنْ كَلَامٌ

ويستعير الشاعر صاحبه ليلومه ويلوم ميا نفسها على فرط بكائه وهلاكه فى هذا الغرام، ويذكره (ج ٣، ص ١٥٩٢) بأن ميا :

٨- أَطَاعَتْ بِكَ الْوَاشِينَ حَتَّى كَأَنَّمَا كَلَامُكَ إِيَّاهَا عَلَيْكَ حَرَامٌ

ولكن من الواضح أن موقف ذى الرمة فى القصيدة التى تناولها الآن قد تجاوز لوم صاحبه ولوم صاحبتة بل لوم نفسه إلى محاولة التأمل فيما يمكن أن يؤدى إلى الموقف المتوتر نفسه. وهو فى الجزء التالى من القصيدة «برحل» عبر ذلك «الطريق» الذى ليس فيه معالم على جوانبه إلا النجوم فى السماء، على إبل كأنها «قطا خامس أسرى به مُتَيَّمٌ»؛ أى قاصدة فى السير، وخامس ميمرد الخمس، وهو شرب الإبل اليوم الرابع. واستعار الخمس للقطا. والقطا هاهنا طير يتولى الشرب عن الإبل فيرفعها عن الأرض ويجعلها معلقة بين السماء والأرض، فى طريق يتلثم الشاعر فيه وصحبه اتقاء لشدة القبط : منتهياً إلى علامة مصفرة منفردة من علامات الطريق، تبدو كأنها ناقة، بين النياق السود المقاربة الخطو المسرعة فيه، تحمل للقوم زادهم. فكان العلامة التى يهتدى القوم بها هى الزاد الذى يحيون عليه فى سبيل الوصول، والخروج من هذا الحر الشديد؛ قال (ج ٣، ص ١٥٨٥) :

١٦- قَلِيلٌ عَلَى أَكْوَارِهِنْ اتَّقَاؤُنَا صَلَى الْقَبِيطُ إِلَّا أَنَّنَا نَتَلَكَّمُ

١٧- إِذَا مَا الْأَرْتَمُ الْفَرْدُ ظَلَّ كَأَنَّهُ زَمِيلُهُ رَتَاكَ مِنَ الْجُؤُنِ يَرْسُمُ

ولعل حركة علامة الهداية على الطريق هذه تكون مؤكدة لحركة الطير الملموسة فى بداية القصيدة وفى نهايتها، ولحركة الشاعر وصحبه عبر صحراء. تنضج أفكار الشاعر حول منطق/ كتابة الطير فى عرصات الدار، كما تجعله أكثر قدرة على تأمل الصمت الاضطرابى أمام بيت المحبوبة الذى تسكنه. وليس أمام الشاعر إلا منافسة الطير فى كتابتها أو محاولة فهم ما تخطه له وتعجم.

يستخدم ذو الرمة العناصر الأساسية فى القصيدة السابقة فى القصيدة التالية لها فى

الديوان (ج ٣ ، ص ١٥٨٦-١٥٨٩) ، بل يستخدم صيغاً مشتركة بين القصيدتين ، ولكنه يركز هاهنا على الكلام / الكتابة من خلال موتيف الأطلال وذكر للظعائن كما فى بداية القصيدة الأولى. ونحن نعرف من خلال الشعر الجاهلى أن موتيف الأطلال أقرب إلى موضوع الكتابة، ولذلك نتوقع هاهنا أن «يتوسع» ذو الرمة قليلاً فى الإشارة إلى جدلية الكلام / الكتابة؛ قال (ج ٢ ص ١٥٨٦) :

- ١- خليلي عوجاً ساعةً ثم سلّماً عسى الريحُ بالجرعاء أن يتكلما
- ٢- تعرّفْتُه لما وقَفْنَا برّعه كأن بقاياهُ تمائيلُ أعجَمَا
- ٣- دياراً لميٍّ قد تَعَفَّتْ رسومها إخالُ نواحيها كتاباً مُعْجَمَا

فرجاء الشاعر أن «يتكلم» الريح جزء من محاولة تعرفه إياه، كما أن تحقق هذا الشاعر يتم فى حالة كون بقايا الريح «تمائيل أعجما» ، أى كتب أعجمية تستعصى على الشاعر أن يقرأها ولكنه يحسبها فى البيت الثالث «كتاباً معجماً» ؛ أى منقطاً مبيّناً جامعاً بين الموقنين الجاهلى والإسلامي فيما يتصل بـ «الصورة» بخلفيتها البصرية فى الحالين. ذلك أن الشاعر فى حين يبدو «متعرفاً» بقايا الريح فى الحالة الأولى برغم «غموضها» الكتابي، يرى أو يخال فى الحالة الأخرى أن نواحي «رسوم» بقايا الريح الدارسة «كتاباً معجماً» مما هو أدل على «وضوحها» الكتابي، ومع ذلك . فبقايا الريح فى الحالتين غير كاملة، غير متكلمة، يستنطقها الشاعر بالعطف والتسليم عليها مع صاحبيه، ورجاء أن «تتكلم» . ويتحقق الحوار من خلال هذا «التعرف» بوصف بقايا الريح «دياراً لميٍّ» . وينقسم التعرف إلى شقين : الأول؛ «مستعجم» والآخر «معجم» وكان ذا الرمة يتعرف بقايا الريح «الجاهلى» من خلال «بقايا» الإسلامية فى نفسه وفى عقله الجديد. فى عبارة أخرى، كان ذو الرمة قادراً على «قراءة» تلك الكتابة القديمة التى هى أشبه بالنقوش من خلال وضعها فى رملة طيبة المنبت «جرعاء» أولاً، ثم «تنقيطها» ثانياً، أى كأنه «وضع النقط فوق الحروف». كما «نقول» أحياناً ، وإلا لم يكن ثم معنى لذكر الحالتين معاً، على نحو ما نذهب .

بعد هذا التمهيد بالوقوف العارف بدخل الشاعر «نفسه» إلى عالم المحبوبة نفسها على نحو يتيح له فرصة تأمل ذاته التى يصفها فى مكان أشبه بالريح؛ أى فى حالة «تمثالية» ، فى سياق من الغراب الأسود الذى أنذره بالفراق . محارلاً فى الوقت نفسه «قراءة» حزنه الذى يتحول كذلك إلى شقين : أسى على مية وفراقها ، وأسى على من خلفه الشاعر وراء «من فصيح وأعجم» ؛ قال (ج ٣ ، ص ١٥٨٧) :

- ٤- دعائى الهوى من حب مية والهوى -أرى - غالب منى الفؤاد المتيمما  
 ٥- فلم أرَ مثلى يَوْمَ بَيْنَ طائر غدا غُدُوَّةً وخفَ الجناحين أَسْحَمًا  
 ٦- ولا مثل دَمْعِ العين يَوْمَ أَكْفُسُهُ وتأبى سواقيه العُلا أنْ تَصْرَمًا  
 ٧- فقيم ولولا أَنْتِ لَمْ أَكْثِرِ الْأَسَى على مَنْ ورائى مِنْ فَصِيحٍ وَأَعْجَمًا؟

ويمثل هذا السؤال الأخير إعادة صياغة للسؤال التقليدى فى موقف الأطلال . صياغة نقلت الموضوع (بقايا الريع) من حالة التشبيه المنطوى على غموض مباشر (كأن بقاياها قنايل أعجما) وتأويل من الخارج إلى حالة الذات (ذات الشاعر) التى يدخل الريع فى وعيها من خلال الظن (تعفت ... إخال) ومحاولة كف دمع العين (يوم أكفه) ؛ وهو ما مهد للدخول فى عالم الرؤية النسبية للذات والموضوع على السواء .

وتعد هذه الصياغة جديدة لأن الشاعر الجاهلى لم يكن ليذكر أنه خلف وراءه أحداً كى يشكو بآخرة من صدور المرأة من جهة، ومن تركه أهله وراءه من جهة أخرى. والجديد هاهنا كذلك أن هذه الشكوى تستدعى إلى ذهن الشاعر الفكرة نفسها، المتمثلة فى «الفصيح» و«المستعجم» ، وإن كانت تسمى إلى البشر فى مقابلة الحيوان. ذلك أن الشاعر يترك وراءه ما يترك من «فصيح وأعجم» ليواجه ريعاً «فصيحاً وأعجم» كذلك . وكأن الشاعر يريد القول إنه يترك وراءه ما يمكن الحزن عليه «واقعيًا» كى يقف على ما يُحْزَنُ عليه «شعريًا» . ولكن «واقعية» الصدود هذه تصطدم فى نفس الشاعر بمحاولته الحوار معها، ومن هنا تنشأ الفجوة الشعرية التى لاتزال فى حاجة إلى تأمل خارج الذات قليلاً.

وفى هذا السياق من التخلّى والمواجهة «يرى» الشاعر نفسه فريداً فى حبه، فريداً فى زنه، فريداً فى بكانه . ويقدر شدة حزنه لفراقه الوقاع «النثرى» تكون رغبته فى تعرف نفسه «شعرياً» . ولتحقيق ذلك من خلال ناقتة «يقطع» من أجل أن «يصل»، و«يُهْزَلُ» من أجل أن «يمتلىء»، و«يهدم» من أجل أن «يبنى» ؛ قال (ج ٣ ، ص ١٥٨٨-١٥٨٩) :

- ٨- قَرُبَ بِلَادٍ قَدْ قَطَعْتُ لِرِوَصْلِكُمْ على ضَامِرٍ مِنْهَا السَّامُ تَهْدِمًا  
 ٩- كَكُدْرِيَّةٍ أَوْحَتْ لِرِوَدٍ مُبَاكِرٍ كَلَامًا أَجَابَتْ دَاجِنًا قَدْ تَعَلَّمَا  
 ١٠- إِذَا الْقَوْمُ قَالُوا: لَا عُرَامَةَ عِنْدَهَا فَسَارُوا رَأَوْا مِنْهَا أَسَاهِيَّ عُرْمًا  
 ١١- نَضَّتْ فِي السَّرَى مِنْهَا أَظْلًا وَمَنْسِيًا بِزِيَاةٍ وَاسْتَبَقَتْ أَظْلًا وَمَنْسِيًا



ومن المهم أن نلاحظ أن الناقة «تشبه» القطا الكدرى وهو ضرب من القطا أغبر اللون، منقوش الظهر، أصفر الحلق على نحو يستدعى إلى الذهن ألوان «الكتابة» نفسها، بل يستدعى ذكر الطائر فى البيت الخامس، بجانب الإشارة المهمة إلى «اللغة المشتركة» بين القطا وفرخها المعتاد عليها. لقد حققت القطا وفرخها ما عجز عنه الشاعر وبشر به الغراب؛ أى ذلك التواصل الذى احتاج الفرخ أن يتعلم لفته من أمه. ولما كان الشاعر قد تعلم ذلك التواصل من القطا «الأعجم» فإن إفصاحه لم يعد مستغلقاً إلا على بعض القوم.

ويمكن أن نؤكد هذا الموقف الكتابى الجديد بمقابلته بموقف القطا / الناقة / الشاعر عند كعب بن زهير، حيث تحتفظ القطا هناك بترابطها مع أولادها «كما تراطنُ عجم تقرأ الصحف» وتحتفظ باستقرارها النفسى دون الشاعر وناقته (انظر عز الدين ١٩٨٩م، ص ١٨٤-١٨٧).

وهكذا بدأ الشاعر قصيدته بمحاولة اختبار قدراته على ممارسة هذا «التواصل» مع مى برغم بُعدها، من خلال الحديث مع النفس، وتأملها عبر الريح وبقياءه. وهاهو ذا الشاعر يقدم فروض الوصل كى يفرغ لتعلم منطق الطير، فيبدو مجهداً (من خلال الناقة التى تمثله) أمام القوم الذين لا يلبث الشاعر أن يخيب ظنهم فى نظرتهم إليه، مؤكداً أنه يوزع جهده بين ذاته وبين الآخرين، وأن النشاط الذى لا يزال يحتفظ به قد ينطوى على الحدة والجهل، على نحو ربما جعله لا يظهره فى المقام الأول.

أو لنقل إن سير الناقة على الأرض الصلبة (الزياء) يكلفها أجزاء من باطن خفها وطرقه، تتخلص منه طواعية، جهاداً للنفس العازمة على الوصول إلى مبتغاها، مستقبلية «أظلاً ومنسماً» لنفسها كى تواصل رحلتها. ويكون هذا الاستبقاء لجزء من النفس / الجسد موازياً للحديث بين الشاعر ونفسه ولى فى البيت السابع: «ولولا أنت لم أكثر الأسى على من ورائى».

فهذا الطرح لجزء من النفس فى الطريق من أجل الاحتفاظ بجزء آخر يؤكد وعى الشاعر بمتاعب الطريق عسى أن تنطق الأشياء أو يقرأها الشاعر. ولاشك أن هاهنا روحاً صوفية تأخذ بأطراف الشاعر وتملك عليه نفسه بحيث صبح أن يفقه لغة الأشياء ومنطق الطير على اختلافها. بل نستطيع أن نرى الحالة السابقة التى لاحظناها لدى ذى الرمة من حيث وقوعه بين الكتابة القديمة غير المفهومة والكتابة الحديثة المفترض أنها مفهومة، فيصبح واقعاً فيما يشبه الاختبار الروحى والنفسى الذى يجبره على التوضيح بجوانب من نفسه القديمة واستبقاء جوانب أخرى، تساعد على فهم العالم الجديد المولى وجهه شطره.

ولعلنا نذكر هاهنا قصة أو خبراً طريفاً (انظر الديوان ج ١، ص ٣٧٢-٣٧٣) ، نقله محمد بن الحجاج الأسدي وكان من أعلم بنى تميم، وكان أبوه يلقى ذا الرمة في مرضه الأخير ويتفقده. قال : « مررت بفلجة (وهي منزل على طريق مكة من البصرة بعد أبرقى حجر، وهو لبنى البكاء). فقيل لى: هاتيك خرقاء صاحبة ذى الرمة. وهي امرأة برزة (أى بارزة المحاسن) فنسبتنى فعرفتني . ثم قالت : يابن أخى هل حججت قبل هذه المرة؟ قلت: نعم . قالت: فما منعك أن تمر على ؟ إني منسك من مناسك الحج. أما سمعت قول عمك ذى الرمة:

قامُ الحج أن تقف المطايا      على خرقاء واضعة اللثام

«وفى روضة الأعيان ٣١٩ بيتان منتزعان من بيت ذى الرمة ومنسوبان إليه، وهما (عن الديوان، ج ٣، ص ١٩١٣-، هـ ١٢٣):

إذا الحجاج لم يقفوا بخرقا      فليس لحجهم عندي تمام

قام الحج أن تقف المطايا      على خرقاء وتقرئها السلام

وهكذا لا يتم الحج الجديد رمزيا إلا بالمرور على المنزل القديم بوصفه منسكاً من مناسك الحج الروحي والشعري لدى ذى الرمة وصاحبه ، على نحو ما لا يمكن تعلم اللغة الجديدة والاعتباد عليها إلا بمراجعة اللغة القديمة وصلها بالجديدة. وهاهنا فحسب يمكن للشاعر أن يصبح قادراً على الوحي مثل وحي القطا الكدرية إلى الورد المباكر . أما الوحي (ومن معانيه الكتابة) فهو قصيدة الشاعر الذى «قد تعلم» ؛ فرد على القوم سوء ظنهم بشيء من القول ، واستبقى بعضه لنفسه .



## الفصل الثالث

« ما بالُ عَيْنِكَ مِنْهَا الماءُ يَنْسَكِبُ »

### تحليل بائية ذى الرمة

فإذا رجعنا إلى كلمة ذى الرمة التى على الباء ، التى لم يزل يزيد عليها حتى مات- على حد تعبير الأصمعى ، وجدنا أنها يمكن أن تمثل لنا باخرة موقفه الأساسى فيما يتصل بوعى الكتابة وكتابة الوعى: وهو الموقف الذى حاولنا استجلاء طبيعته فى الفصول السابقة. وقد حظيت هذه القصيدة بشروح مفردة، تزيد على العشرة، منها شرح محقق للصنوبرى الشاعر (ت ٣٣٤هـ) (انظر حلاوى، ١٩٨٥). ولعل التحليل المفصل لهذه القصيدة الطويلة (١٢٦ بيتاً) يسمح لنا بتجميع كل الملاحظات السابقة فى سياق أكبر من شعر ذى الرمة نفسه .

وبداية ليس فى القصيدة جزء ثالث للفخر على طولها الواضح مما يذكرنا بالقصيدة الجاهلية وبخاصة قصيدة الأطلال فى بعض أنماطها المتعارف عليها بين جمهور الباحثين؛ حيث يختلف جزء الفخر أو يمتزج بالرحيل الذى يقوم مقام الفخر والرحيل معاً فى بعض الأحيان.

تمضى القصيدة (ج ١، ص ٩-١٣٦) على النحو الآتى :

١- النسب : ١-٢٧ :

أ- البكاء على الأطلال : الأبيات ١-١٠ .

ب- وصف مى : الأبيات ١١-٢٤ .

ج- ذكر خيال مى (موتيف انتقال) : الأبيات ٢٥-٢٧ .

٢- الرحيل : ٢٨-١٢٦ .

أ- وصف الناقة : ٢٨-٣٤ .

ب- تشبيه الناقة بالحمار الوحشى : ٣٥-٦١ .

ج- تشبيه الناقة بالثور الوحشى : ٦٢-١٠١ .

د- تشبيه الناقة بالظليم : ١٠٢-١٢٦ .

وسوف نتناول القصيدة على أساس المخطط السابق فى ضوء الأطروحة التى يقوم عليها هذا الكتاب . أما أبيات الأطلال فهى:

- ١- ما بَالُ عَيْنِكَ مِنْهَا الْمَاءُ يَنْسَكِبُ      كأنه من كُلِّ مَفْرِئَةٍ سَرَبُ
- ٢- وَقَرَاءَ غَرْفِيَّةٍ أَثْلَى خَوَارِزُهَا      مُشَلِّشٌ ضَبَعَتْهُ بَيْنَهَا الْكُتُبُ
- ٣- اسْتَعْدَثَ الرُّكْبُ مِنْ أَشْيَاعِهِمْ خَبَرًا      أَمْ رَاجَعَ الْقَلْبُ مِنْ أَطْرَابِهِ طَرَبُ
- ٤- أَمْ دِمْنَةٌ نَسَفَتْ عَنْهَا الصَّبَا سَفْعًا      كَمَا تَنْشُرُ بَعْدَ الطَّيَّةِ الْكُتُبُ
- ٥- سَيْلًا مِنَ الدَّعْصِ اغْتَشَتْهُ مَعَارِفُهَا      نَكْبَاءُ تَسْحَبُ أَعْلَاهُ فَيَنْسَحِبُ
- ٦- لَا بَلْ هُوَ الشَّوْقُ مِنْ دَارٍ تَخُونُهَا      ضَرْبُ السَّحَابِ وَمَرُّ بَارِحٍ تَرَبُ
- ٧- يَبْدُو لِعَيْنَيْكَ مِنْهَا وَهَى مُزْمِنَةٌ      نُؤْيٌ وَمُسْتَوْقِدٌ بَالٍ وَمُحْتَطَبُ
- ٨- إِلَى لَوَائِحَ مِنْ أَطْلَالٍ أَخْوِيَّةٍ      كَأَنَّهَا خِلَلُ مَوْشِيَّةٍ قُشْبُ
- ٩- بِجَانِبِ الزُّرْقِ لَمْ تَطْمِسْ مَعَالِمَهَا      دَوَارِجُ الْمُورِ وَالْأَمْطَارِ وَالْحَقَبُ
- ١٠- دِيَارُ مَيَّةٍ إِذْ مَيُّ تُسَاعِفُنَا      وَلَا يَرَى مِثْلَهَا عُجْمٌ وَلَا عَرَبُ

أما الصورة المستحدثة فى الأبيات السابقة فهى التى فى البيت الرابع الخاصة بالربط بين حركة الريح على الدمنة حتى استبانَت الأرض كما تنشر الكتب بعد أن كانت مطوية. وهاهنا إشارة إلى نوع من الكتب، يبدو على شكل لفات أسطوانية من ورق البردى غالباً بين ٢٠ ، ٣٠ سنتيمتراً، وهذا حسب النموذج الإغريقى المأخوذ أساساً من الحضارة المصرية القديمة (انظر دال، تاريخ الكتاب، الترجمة العربية ١٩٥٨، ص ١٥) ، كذلك ثمة صور أخرى «تقليدية» فى الأبيات نفسها ولكنها ترفد صورة الكتابة فى البيت الرابع فى سياق الفكرة التى تشغل ذهن ذى الرمة. من هذه الصور صورة انسكاب الدموع من عين الشاعر فى البيتين ١-٢ . فالشاعر يستخدم فيها كلمة «الْكُتُبُ» بمعنى: الحُرُز جمع كُتْبَة . وكلما جمعت شيئاً إلى شىء فقد «كتبته» وسميت «الكتيبة» : كتيبة لأنها تكتب وتاجتمعت ومنه «كتبْتُ الكتاب»، إذا جمعت حروفاً إلى حروف ، وقوله : «ضبعته» يريد : الكتب، أى: الحُرُز ضيعت الماء فيما بينها، فهو يشل؛ أى يتصل قطره. ثم إن ذا الرمة سوف يستخدم فى البيت الرابع كلمة «الْكُتُبُ» بهذا المعنى الأخير المعروف . وكما رأينا من قبل يبدو ذو الرمة حريصاً دائماً على

استخدام كلمة بعينها بمعنيين مختلفين فى السياق نفسه، ثم نكتشف أنه يربط بينهما فى عقله بشكل أو بآخر.

ومن الملاحظ أن ذا الرمة يبدو معنياً منذ البداية بصورة الماء فى سياق من التقطع والتسرب الناتج عن فساد خرم أو عن خرز المزايدة المرقعة ببعض الجلد. وهذا «الفساد» ينتقل إلى عبنى الشاعر فيبكي سواء أكان هذا البكاء والحزن من خبر جاء أم من شوق هاجه . ثم يستأنف السؤال فى البيت الرابع بالعطف على البيت الثالث أو بالتعلق بالبيت الأول نفسه، فى هذا السياق يصبح كشف الطبيعة عن الأرض التى سكنها الإنسان يوماً كشفاً عن المجهول الذى تنطوى عليه «الكتب» قبل نشرها . فى عبارة أخرى، يرى الشاعر أن كشف الطبيعة عن نفسها لا يكتمل إلا بـ «قراءة» الإنسان لها، وتكون هذه القراءة كذلك مواجهة للمصير «المكتوب» أو المجهول سواء أكان خيراً أو آتياً من الخارج أو خفة تأخذ المرء من الحزن والفزع إذ يدرك طرفاً من حقيقة الأمر. ويؤكد لنا «وجه الشبه» نفسه بين الدمنة والكتابة هذا الوجه فى تأويل الصورة : فالسفع هى «الطرائق» السود تضرب إلى الحمرة»، أو هى «ما فى دمنة» الدار من زيل أو رمل أو رماد أم قمام متبلد تراه مخالفاً للون الأرض»، وتأتى ريح الصبا، وهى «ريح تستقبل البيت، قيل : لأنها نحن إلى البيت، لتنسف آثار الإنسان وتعيد الأرض إلى حالتها الأولى التى تستبين فيها الدمن ويتميز لونها بسواد الرماد وغير ذلك. وكأن السفع هى الكتابة المؤقتة التى يسرع الإنسان بكتابتها على الأرض ويتركها خلفه فتأتى ريح الصبا. أو تأتى روح الإنسان لتستقبلها وتقرأ فيها تاريخها فى المكان فلا تشفى لها ظمأ برغم أن هذه «السفع» تأخذ شكل السيل من الرمل. وكانت النكباء (وهى ريح منحرفة تأتى بين ريحين)، وتهلك المال وتحبس القطر، أو هى الرياح عامة) قد غطت معارف الدمنة هذا السيل من الرمل فجاءت الصبا (التي تهب من موضع مطلع الشمس إذا استوى الليل والنهار، ومهبها من مطلع الثريا إلى بنات نعش) فنسفته عنها. فالصبا إذا هى ذلك الشوق (فى البيت السادس) إلى دار، تخونها ضرب المطر الخفيف والريح المتربة. والصبا بالتالى هى التى تعيد ترتيب أوراق الإنسان فى الطبيعة ، وهى بطبيعتها تسوى بين الليل والنهار، وتأخذ بدايتها من الحياة/ الثريا لتنتهى إلى الموت/ بنات نعش. ولاشك فى أن ذا الرمة على وعى ضمنى بكل هذا التاريخ الكونى للريح وعلاقتها بالنجوم، وعلى وعى بأن الريح، كما يذهب بعض المعاصرين ، «تعاطى» الذات شيئاً من صفتها فتكون الذات منها وهى من الذات لاشيء.

يفصل بينهما ، ...» . (عبد البديع ١٩٧٦ ، ص ١٣٠) . بل لعل استخدام أكثر من ربح هاهنا يكون من سبيل السقيا والرحمة التى ينطوى عليها ذكر القرآن والحديث لها جمعاً فى مقابل ذكرها أفراداً على نحو ينطوى على معنى السكون والموت .

وهاهنا نكتشف كذلك مستوى آخر من مستويات الدمنة؛ أى مستوى «المعارف»؛ أو ما عرف منها . فكشف الصبا عن معالم الدمنة التى غطتها ربح أخرى هو بمثابة تعليم الإنسان الكتابة والقراءة، وحشه على الكشف عن «شوقه» إلى «داره» التى انفصل عنها لسبب أو لآخر. ولذا فلا الأمطار ولا الزمن طامس لمعالم الأطلال من وجهة نظر الشاعر، على حد تعبيره فى البيت التاسع . وهاهنا أيضاً تلتقى «الدموع» المنسكبة انسكاباً متصلاً مع الأمطار الغزيرة من حيث أن كليهما «ماء» لا يحول سقوطه دون «المعرفة» التى يعيها المرء.

ولعل الإشارة إلى فكرة «طى السجل» فى الآية الكريمة : «يوم نطوى السماء كطى السجل للكتب» (الأنبياء ١٠٤) تستدعى «الدمنة / الحجر فى مقابل السجل / الحجر، وهو ما يمكن أخذه بوصفه أصل الصورة الجاهلية؛ أى صورة الكتابة على الحجر. والسجل فى الأصل الحجر الذى يكتب فيه ، ثم سمي كل ما فيه من قرطاس وغيره سجلاً. ولكن تحول معنى السجل إلى الصحيفة فى القرآن جعل ذا الرمة ينقل الصورة من الكتابة الجاهلية الساكنة على الحجر إلى الكتابة المتحركة فى الكتب «المنشورة» بعد طيها، وتعكس حركة النشر هذه نشاط الإنسان الراغب فى المعرفة والمستغرق فى تأمل ذاته، أو فى عبارة أخرى، تعكس رغبته وسعيه فى «إنضاج» عقله وروحه من خلال عملية الكتابة ومن خلال القراءة المعبر عنها هنا بعملية «نشر» الكتب نفسها بعد أن كانت مطوية دونه. ولاشك أن ذا الرمة فى صورته هذه يفتح - بالنظر إلى آية الأنبياء - طاقة للنظر والتأمل، مدفوعاً بحفز الكتاب الكريم الإنسان إلى التأمل والنظر فى النفس والعالم من حوله (يمكن للقارئ أن يعود هنا إلى كتاب خصب فى معالجة موضوع النفس فى القرآن الكريم : عز الدين اسماعيل، نصوص قرآنية فى النفس الإنسانية ١٩٨٦) . ولكننا نلاحظ هنا «حزن» الإنسان من خلال الربط بين نشر الكتب وتذكر الراحلين عن الدمن. فالحزن هنا مستأنف بين هذا البكاء «الشفاهى» ومواجهة الذات «الكتابية» . ولاشك أن الموقف القرآنى العام حول النفس لا يزال يذكر البشر بأصلهم وبالجنة التى طردوا منها من جهة، وأن كل شئ مقدر لهم ومكتوب فى لوح مرصود (أو سجل كتب فيه عذاب الكفار بخاصة) من جهة أخرى. فأحد مستويات الصورة يرتد إلى هذا الأفق الدينى

الإسلامى فى وعى ذى الرمة. ومن ثم فإن حزن الشاعر هنا له عمق تاريخى ، يزيد من درجة مأساويته «اطلاع» الإنسان على هذه الحقيقة، وزيادة وعيه بها من خلال «قراءته» لها نصاً مكتوباً . وفى عبارة مختصرة ، يقوم ذو الرمة هنا بإعادة قراءة القرآن من خلال شعره لعله يكشف عن مدى «علمه» بالامر.

وإذا عدنا إلى الصورة مرة أخرى فربما وجدنا معنى أكثر خفاء، يجعل هذه «الكتب» بمعنى الخرز فى البيت الثانى من قبيل «الكتب» التى تنتشر بعد طبتها فى البيت : من حيث تنبئ الكتب المضيفة للماء وللشاعر بين الخبز المحزن والشوق المفزع بما تضمنته الكتب المنشورة/الدمن من أسباب للمحزن والشوق معاً . وفى البيت السابع يبدو هذا الظهور للأطلال أمام عينيه «يبدو لعينيك» أشبه بظهور الكتب التى تنتشر أمامه بعد طبتها حيث يكون النشر هنا عبارة عن بسط الكتب المطوية فى شكل أسطواني، ويكون الكتاب المنشور غالباً قطعة واحدة موصولة الورق. وبعد عنصر الزمن «وهى زمينة» كذلك من قبيل الوعى الراهن بالأطلال فى سياق من «بقاياها» التى تتمثل هنا فى بطائن أجفان السيوف الموشاة الجديدة على نحو يوحى بتلك الحرب القديمة الجديدة التى تضطر أهل الأطلال إلى الرحيل عنها. فـ «لوانح» الأطلال، أى معارفها مرة أخرى، هى التى تجذب عينى الشاعر إلى هذا «الإحراق» المنضج للقوم عبر بطائن أجفان السيوف التى توحى كذلك بالثياب . وهكذا يكون تخيل الأطلال بوصفها «خللاً» لقيمة لها دون السيوف على نحو ما تكون الديار لقيمة لها دون أهلها. وكونها جديدة يعنى أن الزمن أو الطبيعة لم يستطيعا أن يطمسا معالم الأطلال أو إغراقها فى الزمن، أو هى «جديدة» فى عين الشاعر بمثل ما تكون كل «قراءة» نظراً جديداً حتى لو كان «القشب والقشيب : الجديد والخلق»، فكون الكلمة من الأضداد يقوى من المعنى المأخوذ من تأويل الصورة كلها أكثر من أن يكون ذو الرمة «أراد الخلق .. لأنه يصف أثراً دارساً بالياً ، فهو بالخلق أشبه منه بالجديد»- على حد تعبير أبى الطيب اللغوى (الديوان ٣، ص ٢٢) .

ينهى ذو الرمة وحدة النسب الأولى بالبيت العاشر الذى يشير فيه إلى العجم والعرب؛ وهو ما يستدعى مرة أخرى فكرة الكتابة «الجاهلية» إلى الذهن. فالشاعر الجاهلى يصف دائماً الأطلال بأنها مثل الكتابة «الأعجمية» التى قد تحمل فى الوقت نفسه طابعاً دينياً على نحو من الأنحاء . ولم يكن ثمة قصد إلى ذكر أن تلك الكتابة «عربية» لسبب بسيط هو أن هذه الكتابة لم تكن قد تطورت بعد تطوراً مادياً كافياً لأن يدخلها فى وعى الشعراء وذاكرتهم .



كما أنهم كانوا ما يزالون يحيون في عالم شفاهي متحول إلى الكتابية بالمعنى الأشمل. أما ذو الرمة ومعاصروه فكانوا على رأس نهاية عصر الشفاهية وبدايات التحول الكتابي بالمعنى «المادى» والشعرى معاً ، ولذا نرى في شعرهم الوعى بالكتابة العربية واضحاً على نحو ما بينا فيما سبق.

ولكن «مبة» في البيت العاشر تتعالى على كل من العرب والعجم وتتفوق عليهم جميعاً تفوقاً ، يخرجها من باب خفى عن دائرة المقارنة المحتملة بالمصير الجاهلى أو حتى المصير الإسلامى الراهن فى خيال الشاعر. ذلك أنه إذا كانت الصحف المنتشرة فى البيت الرابع توحى بقراءة ما (قد تكون دينية إسلامية) لمصير القوم الراحلين (العصر الجاهلى) فإن ذا الرمة ليس بصدد مقارنة بين المصيرين أو انحياز لأحدهما بقدر ما هو بصدد محاولة لتجاوز كليهما معاً. ولعل عبارة العجم والعرب نفسها تستعدى حديثاً بعينه (ليس لعربى على أعجمى فضل إلا بالتقوى) ، ولعل هذا هو ما كان فى ذهن ذى الرمة؛ إذ نراه فى البيت ٢٢ يؤكد أن «مى» اختلبت عقله بوصفه كريماً وذا إسلام. إن ذا الرمة يقوم باخرة بمراجعة لنفسه ولمن حوله بمساعفة مى له ؛ وهى مساعفة تنتمى إلى الماضى بقدر ما تنتمى إلى الحاضر، ولكنها لا تتوقف عند أحدهما؛ وتلك هى طبيعة الموقف الشعرى والعقلى الذى وجد الشاعر نفسه فيه. وقد جعلت هذه المساعفة الشاعر ينعش ذاكرته متأملاً فيما حوله على نحو ما يوحى نشر الكتب بعد طيها.

وفى هذا الوصف لمى فى الأبيات (١١-٢٢) يركن الشاعر إلى صورة مثالية، جعل إطارها ذلك التفرد فوق العجم والعرب فى البيت العاشر. ولكننا سوف نرى أن موقع الشاعر من هذه الصورة هو موقع الإنسان المتعلق بالدنيا أكثر من تعلقه بإعادة تأملها كما رأينا فى الوحدة السابقة. ومهما يكن من أمر، فإن الشاعر على وعى بهذا بحيث يكشف لنا فى نهاية النسيب عن موقعه من الصورة بشقيها : المثالى والواقعى. على أن الصورة «الواقعية» نفسها هذه تعدل من الصورة المثالية الأولى من حيث كان إطارها «مى» المتعالية على العجم والعرب معاً. فإذا كانت بداية النسيب اليكاء ونهايته المعاناة فإن جهد الشاعر فى هذه المرحلة هو إعادة تأطير الصورة، إذا صح التعبير، بـ «مى» المتعالية على الثقافة المتاحة والداخلية فى الطبيعة المفتقدة؛ قال ذو الرمة (ج ١، ص ٢٦-٣٨) :

١١- براءة الجيد والكليات واضحة كأنها ظبيّة أفضى بها لبيب

- ١٢- بَيْنَ النَّهَارِ وَبَيْنَ اللَّيْلِ مِنْ عَقْدٍ عَلَى جَوَانِبِهِ الْأَسْبَاطُ وَالْهَدَبُ  
 ١٣- عَجَزَاءُ مَحْكُورَةٌ خُمَصَانَةٌ قَلِقَتْ عَنْهَا الْوِشَاحُ وَتَمَّ الْجِسْمُ وَالْقَصَبُ  
 ١٤- زَيْنُ الثِّيَابِ وَإِنْ أَثَوَّابُهَا اسْتَلْبَتْ فَوْقَ الْحَشِيَّةِ يَوْمًا زَائِلًا السَّلْبُ  
 ١٥- تُرِيكَ سُنَّةَ وَجْهِ غَيْرِ مُقَرَّرَةٍ مَلَسَاءَ لَيْسَ بِهَا خَالٌ وَلَا نَدْبُ  
 ١٦- إِذَا أَمَرَ لَذَّةُ الدُّنْيَا تَبْطِنُهَا وَالْبَيْتُ فَرَقَهُمَا بِاللَّيْلِ مُحْتَجِبُ  
 ١٧- سَاقَتْ بِطَبِيبَةِ الْعَرْنَيْنِ، مَارَتْهَا بِالْمَسْكِ وَالْعَنْبَرِ الْهِنْدِيُّ مُحْتَضِبُ  
 ١٨- تَزْدَادُ لِلْعَيْنِ إِبْهَاجًا إِذَا سَفَرَتْ وَتَخْرُجُ الْعَيْنُ فِيهَا حِينَ تَنْتَقِبُ  
 ١٩- لَمَيَاءُ فِي شَفَتَيْهَا حَوْءٌ لَعَسُ وَفِي اللَّثَاتِ وَفِي أَنْبَابِهَا شَنْبُ  
 ٢٠- كَحَلَاءُ فِي بَرْجٍ صَفْرَاءُ فِي نَعَجٍ كَأَنَّهَا فِضَّةٌ قَدْ مَسَّهَا ذَهَبُ  
 ٢١- وَالْقَرْطُ فِي حُرَّةِ الذَّفَرِ مُغْلَقَةٌ تَبَاعَدَ الْحَبْلُ مِنْهُ فَهُوَ يَضْطَرِبُ  
 ٢٢- تِلْكَ الْفَتَاةُ الَّتِي عُلِقَتْهَا عَرَضًا إِنْ الْكَرِيمُ وَذَا الْإِسْلَامِ يُخْتَلَسِبُ  
 ٢٣- لِيَالِي اللَّهْوِ يَطْبِينِي فَأَتَّبِعُهُ كَأَنِّي ضَارِبُ فِي غَمْرَةٍ لَعِبُ  
 ٢٤- لَا أَحْسَبُ الدَّهْرَ يُبْلَى جَدَّةً أَبَدًا وَلَا تَقْسَمُ شَعْبًا وَاحِدًا شَعْبُ

تدخل «مى» هاهنا في الطبيعة «طبيئة» مطمئنة في رعيها ومنسجمة في عالمها في الغداة والعشي، كما تسترد إنسانيتها حسنة طي الخلق «محكورة» مما يذكر بالكتب المنشورة بعد طيها، وضامرة البطن «خمصانة» و«قلق عنها الوشاح» مما يذكر بالكلية المفردة، لكن الصورة هنا تخلو من التوتر الملاحظ في البداية مع الكتب والكلية من حيث يؤكد الشاعر أن خلق «مى» حسن سواء لبست ثيابها أو استلبت منها، وأن ليس بجسمها ندوب ... وكل ذلك في مقابل الفساد الذي لحق بالديار والشاعر والكلية المفردة عندما فرق الدهر بينهما.

ينهى الشاعر هذه الحركة الثانية من النسب بيتين ٢٣-٢٤ مضمناً إشارة مهمة في كل منهما: الأولى إلى «الماء» والأخرى إلى «الثوب»، وهما فكرتان يستخدمهما الشاعر في قصيدته على نحو لافت للانتباه. أما العنصر المشترك في البيتين فهو الزمن الذي جمع بين الشاعر و«مى» في الماضي وفرق بينهما في الحاضر. وتأمل البيت الأول هنا يوحى بأن الإنسان يتعرض في زمن الشباب إلى اختبار لقدراته في مواجهة الحياة وممارستها على السواء، أما

بالنظر إلى زمن تال فإن ما بدا كأنه «لعب»، يحرر المرء من مخاوفه الكامنة في نفسه بوصفه كائنًا زمنيًا ، يتشكل في البيت الثاني وكأنه «غرق» في ذلك الزمن / الماء. وهذا المعنى هو ما يمكن استخلاصه من صورة الماء في الحركة الأولى من النسيب حيث ينسكب الماء وينسرب. ويضيع، ويضرب الديار، وإن لم يطمس معالم الأطلال متضامنًا مع الزمن . ونلاحظ أن هذا الذكر المسترسل للماء في الحركة الأولى يقابله عدم ذكر له إلا في البيت ٢٣ من الحركة الثانية حيث جمع الشاعر بين العنصرين ذاتهما : الماء والزمن . فكان ما أبكى الشاعر في الزمن الحاضر (الأطلال) هو الذي أغراه باللهو في الزمن الماضي (وصف المرأة) .

أما فكرة «الثوب» فيخترقها الزمن كذلك، إذ صَح التعبير. وإذا كان الزمن يحيط بالشاعر في البيت الأول من خلال الطبيعة/ الماء فهو يحيط به في البيت الثاني من خلال الثقافة/ الثوب. ولكننا نرى أن فكرة الماء رابضة في البيت الثاني نفسه من حيث كان الشاعر يصف أحياء كانوا مجتمعين في الربيع، فلما قصدوا المحاضر تقسمتهم المياه» . وهكذا لا يقابل ذو الرمة بين الطبيعة والثقافة مقابلة ضدية بقدر ما يداخل إحداها في الأخرى. وعلى هذا يقوم جوهر تفكيره الشعري على نحو ما بينا في أكثر من موضع من هذا البحث. وفي هذا السياق يذكر الشاعر «الثوب» في البيت ١٦ حيث يجعل المرأة كالرداء له وهو «أخو لذة الدنيا» يتبطنها. وكذا ترد فكرة الثوب في الأبيات ١٣-١٤ و ١٨ . فكان ذهاب المرأة هنا بمثابة إخلاق الدهر للثوب الذي مثلته المرأة له «وشاحًا قلنًا» ورداءً .

وتجمع لنا فكرة «الثوب» هذه كثيرًا من أطراف المعنى المركزي للقصيدة ١ فصورة الكتابة في البيت الرابع نفسها تنطوي على فكرة الثوب من حيث تستخدم فكرة «الطى»؛ وهي الفكرة التي يستخدمها القرآن في آية الأنبياء في سياق السماء/ السجل/ الكتابة؛ وقد ترامت الفكرة في الاستخدام اللغوي إلى مقام حركة الإنسان نفسه؛ يقال: «ما أحسن طيئته وجلسته» يريد الحال التي يجلس عليها. فتأكيد عنصر الثقافة هنا جوهرى فيما يتصل بالإنسان والزمن؛ وبعضه الشاعر بالإشارة في البيت الثامن إلى بطائن أجفان السيوف «الخلل» التي تبدو جديدة (أو قديمة) ١ وهو ما يشعر بشيء من التحدى للشاعر من قبل «الثقافة» ذاتها. ولعل هذا ما نجد لحاء واضحاً إليه في البيت ٣٢ عندما يصف الشاعر الناقة تمضى به وهو مثل السيف، كما أنه «منخرق السريال»؛ أى تشققت ثيابه من طول السفر.

ومن ناحية أخرى، يربط الشاعر بين الماء والسيف في البيت ٥١ حيث ينزع ماء العين التي

تقصد إليها الأثن «جدول» أو نهر آخر يذهب به وهو «منصلت»: كالسيف فى مضائه بين النخل الصغار . فالفكرتان (الماء والثوب) هنا تلتقيان من خلال «السيف» الذى يأتى كذلك فى سياق النخل الذى يمثل «حمى» يدافع عنه ويقاتل دونه. ويشير الشاعر فى البيت التالى ٥٢ إلى الصياد المقتنص «رذل الثياب»، وقد نسبته الشاعر «إلى الفقر ليكون أحرص على الصيد»: وهو يحمل سهاماً تهديها نصالها. والصياد هنا يمثل عائناً أمام الشاعر / الثقافة من خلال الحمار الوحشى / الطبيعة . وهو كذلك يمثل الجانب «الوحشى» أو البدائى من الإنسان البائس «خفى الشخص»، الذى جعل الشاعر حفيظه التى يختفى فيها للوحش زرباً؛ أى الحفيرة التى يجعل فيها الراعى الجداء. وفى مقابل ذلك نجد أن الشاعر فى البيت ٤٥ يصف الحمار الوحشى من خلال الثقافة / الإنسان المهموم : (ج ١ ، ص ٥٨) :

٤٥- كَأَنَّهُ مُعْوِلٌ يَشْكُو بِلَابِلُهُ إِذَا تَنَكَّبَ مِنْ أَجْوَازِهَا نَكِبُ

وهذا الوصف عادة ما يكون للصياد نفسه ولكنه هنا أقرب إلى الشاعر المهموم، بسبب من توتر علاقته بجماعته التى يقودها إلى «الماء»، منه إلى الصياد «المتزرب» ، وسوف يصور الشاعر الصياد فى وحدة الثور الوحشى بأنه يحتال لصيده ، وقد وجد أباه يكسب بذاك الكسب فهو يقلده ، كما أنه «أطلس الأطمار» أى ملابسه وسخة مخلقة، ليس له من المتاع إلا الكلاب وصيدها (البيتان ٨٧-٨٨). ففكرة الأبوة هنا معكوسة؛ بمعنى أنها غير فعالة على نحو إيجابى وأنها تفتقر إلى «كبر» : أى عزة نفس، لدى الثور، تعينه وتحفره إلى مواجهة الكلاب والتغلب عليها (الأبيات ٨٥-١٠١) .

أما هاهنا فتزد صورة الحمار الوحشى على نحو يذكر بصورة القوم الذين فرق بينهم الدهر (من خلال إخلاق «الثوب» الذى كان يجمعهم) فى النسب فى سياق احتل منه الماء / الخطر مكاناً أساسياً : قال (ج ١ ، ص ٦٧-٦٨) :

٥٤- كَانَتْ إِذَا وَدَقَّتْ أَمْشَالَهُنَّ لَهُ فَبِعِضْهُنَّ عَنِ الْأَلْفِ مُشْتَعَبُ

... ..

٥٦- فَعَرَضَتْ طَلْقًا أَعْنَاقَهَا فَرَقًا ثُمَّ أَطْبَاهَا خَرِيرُ الْمَاءِ يَنْسَكِبُ

وتستدعى هذه الصورة الأخيرة صورة الشاعر فى النسب فى البيت الأول من الحركة الأولى والبيت ٢٣ من الحركة الثانية؛ حيث «تنسكب» دموع الشاعر فى البيت الأول، و«يطببه»

اللهو في البيت الآخر كأنه «ضارب في غمرة لعب». فكان المغامرة في حالة الحمر الوحشية، مغامرة البحث عن الماء/ الحياة، هي نفسها مغامرة الشاعر حين يدعوه اللهو إلى «تحرير» نفسه من مخاوفها سابقاً في بحر الحياة.

ويعيد الشاعر استخدام هذه العناصر مرة أخرى في وحدة الناقة / الثور الوحشى (الأبيات ٦٢-٨٤ بخاصة) على نحو يعمق التجربة الأساسية التي تقوم عليها القصيدة . وإذا بدأنا هنا من الفكرة الأخيرة: أى فكرة «دعوة» الطبيعة للشاعر وللحمار الوحشى إلى المغامرة وجدنا أن «الرئب» تدعو الثور الوحشى في بداية الأمر قبل أن يتعرض إلى خطر الصائد وكلايه : قال (ج ١ ، ص ٧٧) :

٦٥- أمسى يوهبين مُجتازاً لمرتعهِ من ذى الفوارس يدعو أُنْفُه الرئبُ

«يقول : لما شم الثور الرئب أتاها ، وكأنها دعتة إلى نفسها». والربة بقلة ناعمة . ومن الواضح أن هذا أسلوب في العربية ولكن استخدام ذى الرمة له على هذا النحو في قصيدته يعطيه مصداقية شعرية ذات قيمة خاصة . فتوجه الإنسان أو الحيوان نحو الطبيعة هنا أشبه بالحركة «الطبيعية» التى فيها من الاستجابة قدر ما فيها من المبادرة حتى يأتى ما يعكر صفو هذا التآلف من عوامل الشر أو الحاجة التى تضر بالنفس قدر ما تلحق الضرر بالآخرين. ولعل ذكر «ذى الفوارس» فى البيت نفسه يوحى فى اللحظة نفسها بالخطر الكامن فى «الدعوة» البريئة هذه التى هى أشبه بالدنيا الفانية تدعو الإنسان إلى نفسها فتنسيه نفسه، إذ صَح التعبير.

من ناحية أخرى ، يبدو الثور (البيت ٦٦) فى وسط «أثباح» من «عجمة الرمل»، «لها خيب» أى : طرائق ، وهى شبه الطية من الثور ، مما يذكر بالأطلال / الكتابة/ الرمل فى بداية النسب. وتمتد الصورة فى البيت التالى إلى ذكر الظلام بوصفه لباساً للثور بالإضافة إلى الماء المنسكب كذلك؛ : قال (ج ١ ، ص ٨٠) :

٦٧- ضَمَ الظلام على الوحشى شملته ورائعٌ من تشاخص الدلو منسكب

ويقوم الرمل للثور «الناشط» (أى الذى يخرج من أرض إلى أخرى) و«الشبيب» (أى الذى تم سنه وذكاؤه مقام المرأة لأخى لذة الدنيا من حيث الدفء والستر حماية من المطر (البيت ٦٨) .

وقد رأينا ذا الرمة حريصاً على الانتقال من الثقافة إلى الطبيعة ثم إلى الثقافة مرة أخرى فى السياق نفسه، على نحو يقوى من منظوره الخاص إلى الإنسان بوصفه مستوعباً لما يجرى من حوله، ومنعكساً على ذاته فى الوقت نفسه. وقد سبقت الإشارة إلى الحمار الوحشى / المعول الذى يشكو همومه. ومن المعروف أن الحمار الوحشى فى القصيدة «استعارة» للناقة التى تمثل كذلك الشاعر نفسه. فالدائرة هنا مكتملة : الشاعر / الناقة / الحمار الوحشى / المعول (الشاعر تأويلاً) ، وفى وحدة الحمار الوحشى نفسها (البيت ٤٧) بعد وصف الشاعر الحمار بالمعول (البيت ٤٥) يصف الشاعر الأثن (ج ١ ، ص ٦٠-٦١) :

٤٧- كَأَنَّهَا إِبِلٌ يَنْجُو بِهَا نَفَرٌ      مِنْ آخِرِينَ أَغَارُوا غَارَةً جَلَبُ

٤٨- وَالْهَمُّ عَيْنٌ أَثَالٍ مَا يُنَازَعُهُ      مِنْ نَفْسِهِ لِسَوَاهَا مَوْرِدًا أَرْبُ

فالأثن وهن جزء من الحمار وهم عليه يصبحن «إبلاً» ينجو بها «نفر» يمثل الشاعر جزءاً منهم، بل لعله أهم فرد فيهم كما هو واضح من البيت ٤٨ حيث ينتقل النزاع بين نفر والآخرين إلى الشاعر ونفسه، والهدف هو الماء؛ كورد الخطر دائماً . ولعل هذا الخطر هو الذى يحول الحمار نفسها إلى جناح صقر يطارد ذكر الحبارى فى آخر بيت من وحدة الحمار الوحشى؛ قال (ج ١ ، ص ٧٣) :

٦١- كَأَنَّهُنَّ خَوَافِي أَجْدَلِ قَرِمٍ      وَلَيَّ لَيْسَبِقُهُ بِالْأَمْعَزِ الْخَرَبُ

أى أن الأثن المطاردة تصبح من شدة خوفها مطاردة فتحتفظ بـ «وحشيتها» التى تسلمها بدورها إلى الثور الوحشى من خلال التشبيه الرئيس للناقة فى البيت التالى الذى يستهل وحدة الثور.

ولكننا نجد فى وحدة الثور هذه صورة موازية لتلك التى أشرنا إليها منذ قليل للحمار والأثن، وذلك من خلال بيت مزيد بعد البيت ٦٥ الذى أشرنا إليه من قبل فى سياق دعوة الطبيعة الحمار إلى نفسها. وهذا البيت هو (ج ١ ، ص ٧٧-٧٨ ، هـ ٥) :

لَكَأَنَّهُ وَنِعَاجُ الرَّمْلِ تَتَّبَعُهُ      عَشِيَّةُ مَلِكٍ بِالنَّجَاحِ مُعْتَصِبًا

فها هنا يعود الشاعر / الناقة الثور إلى الملك / الثور / الناقة / الشاعر وبذا تكتمل الدائرة مرة أخرى ويتخلص الثور الفريد فى هذا البيت المزيد من وحدته ليوافى الفعل وأتته فى الوحدة السابقة. ولكنه سرعان ما يستعيد وحدته فى بيت آخر يشبهه فيه الشاعر برجل وحيد، عليه قباء أبيض أو لابس (ج ١ ، ص ٨٧) :

٧٤- تَجَلُّو البوارقُ عن مُجَرَّمَزٍ لَهَقٍ      كَأَنَّهُ مُتَقَبِّبٌ يَلْمَقُ عَزَبُ

وصورة الرجل اللابس قباء هذه تستدعى صورة الشيخ الحكيم التى نصادفها فى الشعر الجاهلى بخاصة، ولكننا هنا نستطيع أن نرى فكرة الثوب مرة أخرى فى سياق الماء / المطر الذى يجرى على طريقة الثور، أى جدة ظهره ، كما يجول الجمان من سلكه (البيت ٧٥) مما يذكر بالدموع المنسكبة فى بداية القصيدة، ولكن المهم هنا كذلك أن الثور يهدم كناسه بقرنيه فى البيت التالى (ج ١، ص ٨٨) :

٧٦- يَفْشَى الْكِناسُ بِرَوْغِيهِ وَيَهْدِمُهُ      مِنْ هَائِلِ الرَّمْلِ مُنْقَاضٌ وَمُنْكَشِبُ

ذلك أنه يريد أن يدخل بيته فتحول دونه عروق الشجرة التى تشكل كناسه وتشبه هنا أظناب الخيمة (البيت ٧٧). فطرائق الرمل هاهنا تنهال وتسقط كلما تحرك الثور فى كناسه أو فى محاولته دخول كناسه فى حين يسيل ماء المطر على طرائق ظهره مثل اللؤلؤ يعمل من فضة. وهاهنا مزج واضح بين الطبيعة والثقافة ينتج عنه هدم للبيت نتيجة توجس الخطر من الصياد وكلابه (البيت ٧٨) . ولكن يبدو أن هذا «الهدم» للبيت هو أقرب إلى إعادة ترتيبه من أجل مواجهة الخطر الجديد؛ ذلك أن الثور أسرع فى الرمل وأجود عدواً فهو إن غلب دخل فى الرمل؛ قال (ج ١، ص ١٠٢-١٠٣) :

٩٠- حَتَّى إِذَا دَوَّمتْ فى الأَرْضِ أَدْرَكَهُ      كِبَرُ، وَلَوْ شَاءَ لَحِجَى نَفْسِهِ الْهَرَبُ

٩١- حَرَابَةُ أَدْرَكَتْهُ عِنْدَ جَوَلَتِهِ      مِنْ جَانِبِ الْحَبْلِ مَخْلُوطاً بِهَا غَضَبُ

وترفع هذه الكبرياء ، الثور إلى أن يكون فى نهاية الوحدة «كوكبا» فى إثر شيطان (الكلاب) التى تنشج بنفسها للموت كما ينشج الصبى إذا بكى ، أو تظأ على أمعائها من شدة الجوع ؛ قال (ج ١، ص ١١١-١١٣) :

١٠- كَأَنَّهُ كَوَكَبٌ فى إثر عَفْرِسَةٍ      مُسَوِّمٌ فى سَوَادِ اللَّيْلِ مُنْقَضِبُ

١٠١- وَهُنَّ مِنْ واطِيٍّ ثَنِيَّتِي حَرَبَتِهِ      وَنَاشِجٍ وَعَوَاصِي الْجَوَفِ تَنْشَخِبُ

وهكذا يعيد الشاعر للثور فى النهاية ، كما فعل مع الحمر الوحشية قبل، جزءاً من طبيعته التى تخرجه من الثقافة الفقيرة ، التى تمثلها الكلاب. ولذا تستمر المطاردة والصراع؛ قال (ج ١، ص ١٠١) :

٨٩- فَاَنْصَاعَ جَانِبِهِ الرَّحْشَى وَأَنْكَدَرَتْ      يَلْحَبْنَ لَا يَأْتَلِي الْمَطْلُوبُ وَالْمَطْلُبُ

فها هنا كذلك «شبه» الشاعر اندفاع الكلاب في العدو بانكدار النجوم، وأن الشور المطلوب لا يقصر في هربه ، كما لا تقصر الكلاب الطالبة في طلبه. لكن يظل الفرق بين الطالب والمطلوب قائماً ، ينجى أحدهما من الآخر.

في نهاية الحركة الأخيرة من القصيدة (١٠٢-١٢٦) يربط الشاعر بين ناقته وظليم يسرع مع أنشاء النعامة إلى أفراخهما في غيم و برق و تراب و ريح و ظلام تدفعهما جميعاً ؛ قال (ج ١) ، ص ١٣٢-١٣٥ :

- ١٢١- لا بَأَمْنانَ سِباعَ الأرضِ أو بَرْدًا      إنْ أَظْلَمًا دونَ أطفالِ لها لَجَبُ  
١٢٢- جَاءَتْ منَ البَيْضِ زُعرًا لا لِبَاسَ لها      إلا الدَّهاسُ وأُمُّ بَرَّةٌ وأَبُ  
١٢٣- كَأَنَّمَا قُلِقْتُ عنها بِبَلْقَعَةٍ      جَمَاجِمٌ يُبَسُّ أو حَنْظَلُ خَرِبُ  
١٢٤- عَمَّا تَقْبِضُ عن عُرُوجِ مُعْطَفَةٍ      كَأَنَّها شامِلٌ أبشارَها جَرَبُ  
١٢٥- أَشداقُها كَصُدُوعِ النَّبْعِ في قُلُلِ      مثل الدحاريج لم يَنْبُتْ بها الزَّغَبُ  
١٢٦- كانَ أعناقُها كُرُاثُ سائِفَةٍ      طارتْ لفائفُها أو هَبَشَرُ سُلْبُ

وتحتاج هذه الصورة لأطفال الظليم والنعامة إلى تأمل قبل أن نعود إلى صورة الأب والأم في الأبيات التي سبقت هذه. ولعلنا في حاجة إلى تذكر أن الظليم هو بديل للناقطة التي يمكن القول بأنها ممثلة للشاعر نفسه. فما نفهمه عن الظليم والنعامة وأولادهما يرتد بصورة أو بأخرى إلى الشاعر وناقته . كذلك نرى أن عناصر بعينها في هذا الجزء الأخير من القصيدة تعود إلى الظهور على نحو يمكن ربطه بذلك الوعي الكتابي المنتج لصورة نشر الكتب بعد طبعها في الأبيات الأولى من القصيدة.

وأول ما نلتفت إليه هنا هو أن الظليم والنعامة ، وهما طائران غير مستأنسين ، يخشيان سباع الأرض على أطفالهما، كما يخشيان البرد وغيره من مظاهر الطبيعة. وفي الوقت نفسه يصبح «الدحاس» : أي الرمل اللين السهل، مع الأم والأب البرين جميعاً «لباساً» للفراخ «الذعر» : أي التي لاريش عليها. كذلك يكون كله في «بلقعة» : أي صحراء خالية من النبات والشجر والأبنية. وأخيراً تكون أعناق هذه الفراخ «كراث سائفة» ، والسائفة من الرمل: ما استرق منها، أو الرملة المستطيلة . وقد جعل الشاعر أعناقها مثل الكراث لأنه ألين إذا نبت في السائفة. وهكذا نرى في كل هذا أن الطبيعة أو الأرض يخشى طيرها من سباعها،



ولكن «الرميل» يشارك الأبوين البرين حماية الأطفال من خلال فكرة «الملابس» هذه، «المنشورة» فى صلب القصيدة على نحو ما بينا، حتى لو كان هذا يحدث فى ظل «بلقعة». فمرة أخرى ليس ثمة «صراع» بين الطبيعية والثقافة بل بينهما «دور» أو تكافل ضمنى ضد أخطار متوقعة من قبل خصوم تقليديين .

والحقيقة أننا نرى فى هذه الصورة الكلية صورة أخرى أشبه بخروج الإنسان من الجنة وقد التفت إلى مدى «عريه» ، أو لنقل: وقد أدرك مأساة الخروج هذه، وإن كانت هنا فى ظل أطفال. بل لعل وجود الأطفال فى الصورة هو الذى يبرز شعور الإنسان بمسئوليته نحو هذه «البلقعة» التى خرج منها أو نزل إليها أشبه بالميت منه بالحى، يحبو كالقسي فى اعوجاجها ، يغطى جلده ما يشبه الجرب. ولعل فى هذه الصورة ما يكشف عن مدى وعى ذى الرمة بالتصور الإسلامى للإنسان ودوره على المعمورة.

فإذا عدنا إلى بداية هذه الحركة وجدنا أن الظليم يأخذ من الزهر لون ساقيه وأطراف ريشه الحمراء فهو «خاضب» لذلك ، و«منقلب» إلى فراخه بعد أن كان مرتعه «بالسى»؛ أى الأرض المستوية ، أو فلاة بعينها على جادة البصرة إلى مكة : قال ذو الرمة (ج ١، ص ١١٤-١٢٤) :

- |  |   |
|--|---|
| ١٠٢- أذاك أم خاضبٌ بالسَّى مرَّعُهُ            | أبو ثلاثين أمسى فهو مُنْقَلِبُ          |
| ١٠٣- شَعَتْ الجُزَارَةُ مِثْلَ البيتِ سائِرُهُ | من المسوحِ خَدْبٌ شَوْقَبٌ خَشِبُ       |
| ١٠٤- كأنَّ رجليه مِسمَا كانَ من عَشَرِ         | صَقْبَانِ لم يَتَقَشَّرْ عنهما النَجَبُ |
| ١٠٥- ألهاه آءٌ وتَنُومٌ، وعُقْبَتُهُ           | من لائحِ المروِ والمرعى له عُقْبُ       |
| ١٠٦- يَظَلُّ مُخْتَضِعًا يَبْدُو فِتْنَكِرُهُ  | حالاً ، وَسَطْعُ أحياناً فَيَنْتَسِبُ   |
| ١٠٧- كأنه حَبَشَى يبتغى أثراً                  | أو من معاشرٍ فى أذانها الخُرْبُ         |
| ١٠٨- هَجَّتْ راح فى سوداءٍ مُخَمَلَةٍ          | من القطناف ، أعلى ثوبه الهدْبُ          |
| ١٠٩- أو مُقَعَّمٌ أضعفَ الإبطانِ حادِجُهُ      | بالأمس ، فاستأخَرَ العِدْلانِ والقَتْبُ |
| ١١٠- أضلَّهُ راعياً كَلْبِيَّةً صَدْرًا        | عن مطلبٍ وطلى الأعناقِ تضطربُ           |
| ١١١- فأصبحَ البَكْرُ قَرْدًا من صواحيه         | يرتادُ أحليجُ أعجازها شُدْبُ            |
| ١١٢- عليه زادٌ وأهدامٌ وأخْفِيَّةٌ             | قد كاد يجترُّها عن ظهره الحَقْبُ        |

فالظلم في البيت ١٠٣ « يشبه » بيت الشعر دون قوائمه ورأسه . وفي البيت ١٠٤ تصبح رجلاه مسماكين؛ أو عودين ، يقيمان البيت . أما في البيت ١٠٧ فهو مثل رجل حبشى أو رجل سندي . وفي البيت ١٠٩ يشبه الظلم بالجمل البكر . ولعل العامل المشترك بين كل هذه « التشبيهات » هو أنها جميعاً تنتمى إلى الثقافة بما في ذلك بيت الشعر والجمل المستأنس . كما تتأكد « ثقافتها » من خلال مفردات الصورة في كل تشبيه . لكننا نستطيع أن نلمح كذلك أن « الطبيعة » تتداخل مع هذه المفردات . ولكن الشاعر يوظف الطبيعة هنا لإبراز عنصر الثقافة في الصورة الكلية للظلم الذي هو « طبيعة » غير مستأنسة كما قلنا .

ونلاحظ كذلك في الصور الجزئية في الأبيات السابقة أن الشاعر مشغول ، كما هو الأمر في باقى القصيدة ، بفكرة الثياب التى تلح عليه إلحاحاً . ولعل بين هذا الإلحاح وما أشرنا إليه تأويلاً للأبيات الأخيرة من القصيدة صلة تسمح بتفسير تكرار ذكر الثياب على مدى القصيدة . وتتصل فكرة البيت هنا بفكرة الثياب بحكم أن البيت هو « ثوب » الجماعة وغطاؤها . فـ « المخمل » فى البيت ١٠٨ : قطيفة سوداء لها خمل ، وهى من أكسية العرب ، يروح الظلم فيها أو الحبشى . كذلك يكون على الظلم / الجمل أهدام ؛ أى أخلاق من ثياب ، وأكسية . وقد يبدو أن « وجه الشبه » فى الحالة الأولى هو اللون الأسود . أو تدلية الرأس على نحو ما يذهب بعض الشراح . وكذلك الأمر فى الحالة الأخرى من حيث كان وجه الشبه أن الجمل مسترخ ، فشبه الشاعر استرخاء جناحي الظلم به ، بمعنى أن حمل الجمل قد تأخر على ظهره فشبه به جناح الظلم ، وقد يؤكد « وجه الشبه » هذا الأبيات الأخرى فى الوصف نفسه . ولكن ذا الرمة كان يمكن أن يكتفى بالبيت ١٠٦ الذى يقول فيه إن الظلم إذا رعى طأطأ رأسه فلا يبدو أنه ظلم ، وحين يرفع رأسه أحياناً يبين لنا أنه ظلم على الحقيقة . ولم يكن الشاعر فى حاجة إلى الأبيات الأخرى فى « وصف » الظلم من خلال « حيوانات » أخرى أو أناس آخرين . ولكن ذا الرمة يعقب على هذا الوصف فى البيت ١١٣ الذى يقول فيه (ج ١) ، ص ١٢٥ :

١١٣- كُلُّ مِنَ الْمَنْظَرِ الْأَعْلَى لَهُ شَبَهُ هَذَا وَهَذَا قَدْ الْجِسْمِ وَالنُّقْبُ

يريد كل من المنظر الأعلى للظلم شبه . يقصد الجمل البكر والحبشى والسندى فى قد الجسم واللون . وثمة تفسيران آخران : الأول أن كل ما ذكره فى وصف الجمل المقحم له شبه من هذا الظلم . والآخر هو أن الشاعر يعنى بالثلاثة « هذا وهذان » : الثور الوحشى ، والظلم ، والجمل المقحم ، بمعنى أنهم جميعاً سواء فى قد الجسم .

وربما وجدنا أن هذه التفسيرات جميعاً لها أوجه من الصحة والإمكانية. ولكن يظل لافتاً للاهتمام إلحاح هذه «التشبيهات» نفسها ومفرداتها على الشاعر فى سياق المشبه به الأصل؛ أى الناقة من جهة، وإرجاعها ، أو تطعيمها إذا صح التعبير، بمفردات تنتمى إلى الطبيعة والثقافة على السواء من جهة أخرى. وبلغت الانتباه كذلك أسلوب ذى الرمة فى هذا الوصف من حيث التصريح لنفسه أو للقارئ الضمنى بما يدل على وعيه بالصورة التى «يرسمها» . ويتضح ذلك هنا فى البيتين ١٠٦ و ١١٣ . وقد استخدم ذو الرمة هذا الأسلوب نفسه فى النسب عندما قال فى وصف الأطلال : « يبدو لعينيك ... البيت السابع » ، وفى وصف المحبوبة: « ولا يرى مثلها ... البيت العاشر » ، و« تريك سنة وجه ... البيت ١٤ » ، « وتزداد للعين ... البيت ١٨ » . وقد يتضامن مع هذا استخدام الشاعر أدوات التشبيه (كأن ، كـ ، كما ، ومثل) بصورة ملحوظة مع عنايته بذكر اللون والصوت فى قصيدته بحيث « نرى » قصيدته و« نسمعها » فى الوقت نفسه . ولكننا نرى أنه يعمد فى آخر القصيدة بخاصة إلى إضافة عنصر « المنظور »؛ بمعنى أن الوصف هنا حركى أكثر وله أكثر من بُعد بالمقارنة بالأوصاف المنتشرة فى سائر القصيدة على سبيل التشبيه . فهل يرجع هذا إلى طبيعة هذه الأوصاف فى حد ذاتها؟ أم يرجع إلى أنها جاءت فى نهاية القصيدة فحسب؟

أغلب الظن أن الأمر على أى نحو يحتاج منا إلى فحص هذا الجزء الأخير من القصيدة فى ضوء سائرها . ومن الواضح أن الشاعر بداية «اطباء» التشبيه والوصف على مدى القصيدة ثم خاف أن «يفرق» فيهما فعمد نهاية إلى تحويل «منظوره» بحيث يظهر لنا مثل الظليم فى البيت الذى مر ذكره :

١٠٦- يظل مختضعا يبدو فتكرهُ حالا ، ويسطع أحيانا فينتسبُ

وهنا تبدو «وجهة النظر» فى حاجة إلى إعادة اكتشاف حتى نستطيع أن نلم بتفسير القصيدة تفسيراً كلياً .

أما فى البيت :

١١٢- كل من المنظر الأعلى له شبه هذا وهذان قد الجسم والنقب

فيبدو الشاعر نفسه أشبه بالطائر المعلق فوق المنظر الذى يصفه فيخلط لنا بين المشبه (الناقة) والمشبه به (الظليم) الذى يصبح كذلك مشبها به (جمل بكر وحشى وسندى وبيت

شعر) فى لوحة تجمع بين الصحراء والأدغال والسماء، وتتساوى فيها النسب والألوان بين الكائنات الحية وغير الحية، الإنسانية وغير الإنسانية، المستأنسة وغير المستأنسة . وما يراه الشاعر من عل هو اللون والحجم الذى يكون له فى كل مرة صورة بيت أو ملابس تغطى كل هذه الكائنات فتساوى بينها.

وأما «الحركة» فى هذه الصورة فتتضح منذ بدايتها : أى البيت ١٠٢ : «... أمسى فهو منقلب»، ثم تظهر الحركة مرة أخرى فى البيت ١٠٦ : «... وسطع أحياناً فينتسب ، وفى الذى بعده ١٠٧ : «... يبتغى أثراً...»، ثم فى ١٠٨ : «... راح فى سوداء مخملة...»، وفى البيت ١١٠ : «... وطلّى الأعناق تضطرب»، وفى البيت ١١١ : «... يرتاد أحلية...»، ويتنوع منظور هذه الحركة بين موقف الرائي الذى يصف له الشاعر المنظر وموقف الشاعر الواصف نفسه المفسر للحركة من وجهة نظره .

وتسيطر على الظلم فى صورة «المسوح» : أى البيت من الشعر، مفردات تكشف عن عنائه ومستوليته نحو أطفاله الثلاثين، كما أن الخشونة والغلاظة ملحوظتان فى صورة الظلم / البيت ، وتردده بين هذا المرعى أو ذاك لحد أن من يراه وهو يرعى لا يكاد يتعرفه حتى يرفع رأسه . وهو يبدو مبتغياً أثراً، أو باحثاً عن شىء فقده أو شىء يتبعه ، يتصل بشكل أو بآخر بالحبشة أو بالهند. وفى نهاية الصورة يبدو الجميع داخلاً فى «مخملة» وهى من أكسية العرب، كما يقول الشارح، فالصورة تتبدى عن توتر متغفل بين مفرداتها ، ربما لا يخفف منه إلا الإحساس اللازم عن الدخول تحت ذاك الكساء من القطيفة الذى «ينتسب» إلى العرب.

ولعل هذا هو موقف الشاعر نفسه من حيث نظrote إلى المجتمع الإسلامى فى زمنه . إن «هضم» كل تلك المتغيرات التى طرأت على المجتمع العربى بعد الإسلام لتحتاج فى رأى ذى الرمة إلى «حجارة» مساعدة على «الهضم» . مثلما يحدث للظلم، سواء أكان «المهضوم» من الأرض نفسها وهو ما يمثل الإسلام وما أدخله من تفسيرات جوهرية على حياة العرب أنفسهم، أو كان من خارج الأرض وهو ما يمثل الداخلون فى الإسلام من غير العرب وأصحاب الثقافات الأخرى. وبظل «المنظر» بين السكون المنكر والسطوع المنتسب من ناحية، وظهور كل شىء مثل الآخر حجماً ولوناً من ناحية أخرى.

ومع ذلك تبدو صورة الظلم / المقحم (الجميل البكر)، التى يمكن القول بأنها تمثل الثقافة العربية نفسها فى زمن ذى الرمة، مثيرة لبعض التأمل. ذلك أن ذلك «المقحم» الذى

يتقحم من سن إلى سن، يبدو أن حادجه لم يبطئه إبطاءً جيداً، «فاستأخر العدلان والقتب»، فهذا «الاسترخاء» المادى للعدلين والإكاف الصغير، الذى يفترض فيه أن يكون على قدر سنام البعير، يوحى بأكثر من ذلك. وتذكرنا هذه الصورة بحدوج النساء فى موتيف الطعائن فى الشعر الجاهلى والإسلامى. وفى اللسان : «وبعير مقحم: يذهب فى المفازة من غير مسيم ولا سائق». وقد علق المحقق على هذا بقوله : «وهو معنى جيد ملائم للسياق». ولم يبين كيف ذلك. وربما قصد أن تشبيه الظليم بالبكر المقحم الصغير فى جسمه، وهى عبارة منقولة من أحد الشروح ، مناسب لعبارة اللسان السابقة التى أوردها المحقق نفسه. ولكنه أغفل هنا أن الصورة تقوم على تأكيد الشاعر أن هذا المقحم قد تعرض للقيام بوظيفة تقليدية من حمل مركب من مراكب النساء، ولكن الحادج لم يشد على البعير قتبته ورحله كما ينبغي «... بالأمس، فاستأخر العدلان والقتب». فتحة تخاذل فى القيام بما يجب القيام به أدى إلى إزاحة العدلين- وهما أشبه بكفتى الميزان- عن أماكنهما. ويرفد هذا المعنى ما فعله الراعيان فى البيت ١١٠ اللذان أضلا المقحم عن الماء البعيد الذى لا يدرك إلا بطلب، وقد ناما عن البعير فضلًا :

١١١- فأصبح البكرُ قَرْدًا من صواحيه يَرْتَادُ أُحْلِيَّةً أعجازُها شَذِبُ

١١٢- عليه زادُ وأهدامُ وأخْفِيَّةُ قد كادَ يَجْتَرُّها عن ظهره الحَقْبُ

فهذا التوحد والاسترخاء للجمل يرتد به إلى الظليم فى وسطه الحشن القاسى ويؤكد فى الوقت نفسه ما ينطوى عليه الظليم/ الجمل من مسئولية «ملقاة» على عاتقه، أهمل حادجه ورعاياه فى القيام بدورها فيها، فتركوا عليه زادًا وأهدامًا وأخفية تثقله ويكاد يجرها جراً. وهنا يعود الشاعر إلى الظليم وأثناء حتى يعرض علينا الصورة فى إطارها الرئيس: أى الناقة/ الظليم (ج ١، ص ١٢٥-١٣١) :

١١٤- حتى إذا الهَيْقُ أَمْسَى شَامَ أَفْرَحُهُ وَهُنَّ لَامُؤِسُ نَائِبًا وَلَاكَثَبُ

١١٥- يَرْقَدُ فى ظلِّ عَرَّاصٍ وَيَطْرُدُهُ حَفِيفُ نَافِجَةٍ عَثْنُونُهَا حَصِبُ

١١٦- تَبْرَى لَهُ صَعْلَةٌ خَرَجَاءُ خَاضِعَةٌ فَالْخَرَقُ دُونَ بَنَاتِ الْبَيْضِ مُنْتَهَبُ

١١٧- كأنها دَلُوٌّ بِشَرِّ جَدٍّ مَا تَحُهَا حَتَّى إِذَا مَا رَأَاهَا خَانَهَا الْكَرْبُ

١١٨- وَيَلْمُهَا رُوحَةً، وَالرِّيحُ مُعْصِفَةٌ وَالْفَيْثُ مَرْتَجَزٌ، وَاللَّيْلُ مُقْتَرِبُ

١١٩- لَا يَنْخَرَانِ مِنَ الْإِيغَالِ بَاقِيَّةُ حَتَّى تَكَادُ تَفْقَرُ عَنْهُمَا الْأَهْبُ

١٢٠- فَكُلُّ مَا هَبَّطَا فى شَأْوٍ شَرِطِيْهُمَا مِنْ الْأَمَاكِنِ مَفْعُولٌ بِهِ عَجَبُ

فها هنا «يتخلص» الظليم من كل هذه التداخلات مع الآخرين من منظور الشاعر و«يخلص» لنفسه على مرمى من صفاره بين اليأس والرجاء، يعدو ويسرع فى ظل غيم كثير البرق، يطرده حفيف ربح شديدة، أوائلها ذات حصباء وتراب. وتعرض أنثاء له وهى نعمة صغيرة الرأس دقيقة العنق. وهى مثله «خاضعة» مثلما هو «مختضع» فيبدو «الخرق دون بنات البيض منتهب»، كأنهما يأكلان الأرض، مسرعين حين عاينا الغيم والبرق، فيبادران إلى بنات البيض، أى : إلى فرائخهما. وهنا يبدو الاعتماد على النفس مختلطاً بالثقافة المشار إليها سابقاً فى السياق نفسه؛ أعنى الإشارة إلى النعمة فى البيت :

١١٧- كأنها دلو بشر جد ماتحها حتى إذا ما رآها خانها الكربُ

فسرعة النعمة فى سعيها إلى أطفالها مع الظليم تنطوى على الإحساس بالواجب بقدر ما تنطوى على الإحساس بخيبة الأمل، وهما إحساسان متلازمان على ما يبدو ، وقد رأينا كيف ساهمت الثقافة فى صورة الظليم السابقة فى إضفاء الشعور بالفشل وعدم التوازن بحيث أصبح الظليم فى موقف فيه من الخشونة والقسوة النابعة من وسط الطبيعة قدر ما فيه من الإهمال فى القيام بالمسئولية المفترضة فى جانب الثقافة رغم «جد الماتح» هذه المرة، ورغم جد النعمة والظليم ، فى مواجهة الطبيعة القاسية، فى عدوهما الذى استحق الإعجاب من الشاعر:

١٢١- لا بأمان سباع الأرض أو برداً إن أظلمنا دون أطفال لها لجبُ

وهكذا ترتفع درجة الإحساس بالواجب لدى الطائرين المثلين هنا للشاعر وناقته . فأى «طبيعة» تلك التى كان يواجهها الشاعر؟ أو أى «ثقافة» هذه التى فيها ما فيها من الجد والتخاذل؟

أما الطبيعة فلم «تطبيه» أو تدعوه كما حدث مع الشاعر والأثن والشور فيما سبق، بل قال الشاعر هنا عن الظليم فى البيت ١٠٥ : «ألهاء آء وتنوم ، ...». ففى هذا الإلهاء كثير من القهر الضمنى وليس الإغراء مما يشعرونا بأن الإيقاع المسيطر على حركات القصيدة السابقة تعرض عن عمد إلى كسر «ضمنى» كذلك. وأما فيما يتصل بالثقافة فقد أشرنا سابقاً إلى توزع الظليم وأنثاء بين العود الذى يقيم البيت، والحبشى الذى يبتغى أثراً ، إلخ ... وكل ذلك يذكرنا بتضامن الطبيعة والثقافة ضد الحمار الوحشى فى البيت ٤٠ ، وتحول الأثن إلى «إبل ينجو بها نفر/ من آخرين أغاروا غارة جلب» فى البيت ٤٧ يكشف أيضاً عن استبداد

الثقافة بالطبيعة استبداداً لا يعدل من الأخيرة تعديلاً إيجابياً ملموساً، وكذا الأمر بالنسبة إلى الصياد فى الأبيات ٥٢-٦١ فى جزء الحمار الوحشى ، والأبيات ٨٧-١٠١ فى جزء الشور الوحشى. ولعل صورة الصياد هنا تمثل لنا الجانب «الوحشى»، إذا صح التعبير، من الثقافة. وهو جانب فقير على مستوى المادة والروح معاً .

يأتى ذو الرمة فى نهاية كل جزء من الرحيل بيت تظهر فيه سرعة الناقة أو الحمار أو الشور بصورة لافتة للاهتمام : الأبيات ٣٤-٣٥ ، ٦١ ، ١٠٠ ، ١١٧ . ويمكن تصور هذه الأبيات على أنها تمثل قفلاً إيقاعياً رئيساً لكل جزء . أما المرة الأولى (ج ١، ص ٤٨-٥٠) :

٢٤- تُصْنَى إِذَا شَدَّهَا بِالْكُورِ جَانِحَةً      حَتَّى إِذَا مَا اسْتَوَى فِي غَرْزِهَا تَثْبُ

٢٥- وَثَبَ الْمَسْحُوجُ مِنْ عَانَاتٍ مَعْقِلَةٍ      كَأَنَّهُ مُسْتَبَانُ الشُّكِّ أَوْ جَنْسِبُ

فيصف فيها الناقة التى تثب أو تطفر ما أن يستقر راكبها عليها وثباً مثل وثب الحمار الوحشى الذى يبدو فى هذه الحالة وكأن به ظلعاً وليس له ذلك . ومن الواضح أن الشاعر يسلم الناقة إلى الحمار الوحشى هاهنا. ولكن يظل هناك فرق بين الناقة والحمار، هو أو الأولى عليها كورها؛ أى رحلها ، وأنها تركب؛ أى مستأنسة ، فى حين أن الحمار ليس كذلك. وهو ما يمكن استنتاجه من فكرة «الوثب» لدى كل منهما. فما يبدو أمراً طبيعياً فى الناقة أمر غير طبيعى فى الحمار. فمسلك الناقة/ الطبيعة المستأنسة غير مسلك الحمار / الطبيعة غير المستأنسة. ولكن «وجه الشبه» / الوثب يظل موجياً بالمستولية التى يضطلع بها كل منهما تجاه جماعته. ومن الواضح أن الشاعر هنا استخدم هذا «الوثب» رابطاً بين «وصف الناقة» و«تشبيهها بالحمار الوحشى»، ومن ثم جمع بين الثقافة والطبيعة جمعاً «حركياً» ودلالياً فى الوقت نفسه.

أما فى نهاية جزء الحمار الوحشى وأتته فقد ذكر أنها (ج ١، ص ٧٢) :

٦١- كَأَنَّهُنَّ خَوَافَى أَجْدَلِ قَرِمٍ      وَلِى لَيْسَبِيقُهُ بِالْأَمْعَرِ الْخَرْبِ

أى أن الحمر فى سرعتهم «خوافى أجدل» أى : خوافى صقر، والخوافى من الجناح : دون القوادم بعشر ريشات مما يلى أصل الجناح ، وأراد السرعة. وقرم أى شديد الشهوة إلى اللحم. والخرب ذكر الحبارى وقد ولى ليسبق الصقر، فطلبه. وقد ذكرنا من قبل أن الحمر هاهنا تستعيد «وحشيتها» من خلال الصقر المطارد لذكر الحبارى وذلك بعد أن كان قد ربطها فى البيت ٤٧ بـ «الإبل ينجو بها نفر من آخرين»، كما ربط الحمار نفسه بالرجل المعول يشكو

بلابله فى البيت ٤٥ . فقد فشلت الثقافة هاهنا أيضاً فى « تهذيب » أو « تحضير » الحمار الوحشى وأتته ، بل ردت إليهم جانبهم السلبى الذى يتضمن هاهنا مع الصياد وكلايه كما ذكرنا آنفاً .

أما فى نهاية جزء الثور فيصفه الشاعر (ج ١، ص ١٠٠) :

١٠٠- كأنه كوكبُ فى إثر عِثْرِيَّةٍ مُسَوِّمٌ فى سوادِ الليلِ مُنْقَضِبُ

يريد كأن الثور كوكب معلّم، مسوم بالبياض فى سواد الليل، فى سرعتة فى إثر شيطان . ومنقضب أى منقض، وأصل الانقضا ب القطع . فيقول: انقطع الكوكب عن موضعه فانقض . والمشبّه به هنا (الكوكب) كذلك من السياق نفسه الذى أتى منه الصقر وذكر الحبارى فى حالة الحمار الوحشى؛ أى السماء . ولكن المطاردة تتقدم خطوة من حيث يعكس التشبيه هنا إيجاباً يتمثل فى الانقضا ب على الشيطان نفسه وليس على طرف (ذكر الحبارى) من جنس المشبه به (الصقر) . وقد ذكرنا من قبل أن الثقافة دخلت فى صورة الثور عندما شبهه الشاعر فى البيت ٧٤ برجل وحيد، عليه قباء ، وقلنا إن هذه الصورة تذكّرنا بصورة الرجل الحكيم فى الشعر الجاهلى، وهى تتسق هنا مع فكرة الكوكب المنقض على الشيطان. وبهذا يكون أطراد إيقاع القصيدة من خلال هذا البيت فى نهاية جزء الناقة والحمار الوحشى والثور الوحشى وكذلك قرب نهاية جزء الظليم، كما سنرى، متطابقاً دلاليّاً مع تطور القصيدة نفسها.

أما الموضع الأخير فى السياق نفسه فهو لا يأتى فى نهاية جزء الظليم تماماً بل قبل النهاية بعدة أبيات، خلصت لوصف الظليم والنعامة معاً فى طريقهما إلى إنقاذ فراخهما؛ قال (ج ١، ص ١٢٩) :

١١٧- كأنها دلوٌ بِشَرِّ جَدٍّ مَاتَحُهَا حتى إذا ما رآها خائها الكَرْبُ

يقصد النعامة؛ يقول : حين ظهرت الدلو فرآها الماتح انقطع الكرب، وهو العقد الذى على خشب الدلو، فهوت فى البئر . فشبه سرعة النعامة بسرعة الدلو فى تلك الحال. ودلالة الماء فى القصيدة لم تعد فى حاجة إلى مزيد قول. فالذى يهمنا هنا هو «خيبة أمل» الثقافة/ دلو البئر برغم جد «ماتحها» . وهذا الموقف يحمل على بقية هذا الجزء الذى أفضنا فى تحليله، نقصد الجزء الأخير من القصيدة ، الذى تعرى فيه الفراخ إلا من الرمل اللين السهل، والأم والأب البرين، «لباساً» . وتظهر فيه هذه الأفراخ كأنها فلتت عن جماجم يابسة، قد تم إفراغ ما



فيها ، فى بلقعة لانتبت فيها وشجر ولا أبنية، كأن جرباً غطى جلودها، وأفواهها كأنها شقوق فى خشب نبع أصفر، وأعناقها كأنها كراث رمل، أى شجرة خشنة لها ثمرة فيها شوك، قد انحت الورق عنه. فهذا البيت الذى هو أشبه بالسقوط السريع المباغت للثقافة/ دلو البئر فى سياق سرعة النعمة لا ينتج عنه أكثر من خيبة أمل قد تكون ممثلة تمثيلاً ضمناً للصيد الذى استبدل به فى جزء الظليم سباح الأرض، أو قد تكون ممثلة للشاعر نفسه فى صورة الماتح الجاد فى متحه. لقد تخلصت الصورة هنا من جانبها «الوحشى» الملحوظ فى المرات السابقة، وتخلصت للجد والاجتهاد فى الوصول إلى «الأطفال» الذين بدوا فى ميسيس الحاجة إلى الطبيعة/ الدهاس والثقافة / الأب- الأم كى تتخلص من يبسها وجربها وخشونة عيشها.

والجدير بالذكر أن النعمة المفردة بالتشبيه هنا نتاج ما بين الإبل والطيور. ويقال إنها ليست من الطير، ويزعمون أنها صماء . وليس لآذانها حجم، إذ يقال إنها ذهبت تطلب قرنين، فرجعت مقطوعة الأذن، لأنها تجمع سوء الفهم والتفارب والشور كلها. يخاف الذئب منها إذا تعاون عليه الذكر والأنثى . ومع ذلك فهى تعرف صورة إشارة الرتلان وإرادتها . فتعقل ذلك وتجاربها كما تعقل عنها من الإشارة والحركة.

ولعل فى هذا الوصف للنعمة وإمكاناتها مع صاحبها الظليم المشبهة به الناقة ، والمشبه به الجمل البكر والبيت من الشعر والحيشى والسندى، ما يوضح لنا بآخرة رؤية الشاعر للعالم من حوله. لقد أضل راعيا الجمل إياه على نحو خاب فيه أمل ماتح الماء من البئر ، كما هدم الثور الوحشى كناسه بقرنيه ، أما النعمة فقييل إنها ذهبت تطلب قرنين . فرجعت مقطوعة الأذن. ومع ذلك يظل الإنسان/ الطفل فى حاجة إلى كل من الطبيعة/ الدهاس، والثقافة / الأم والأب البرين. وذلك من وجهة نظر الشاعر المدرك للتحالف الضمنى للطبيعة والثقافة ضد الإنسان الفرد فى زمن التحول.

## المصادر والمراجع

### مصادر ومراجع عربية

- ابن رشيق . العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق محمد قرقزان ، دار المعرفة (بيروت - لبنان) الطبعة الأولى (١٩٨٨م).
- ابن طباطبا العلوى . عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع ، دار العلوم للطباعة والنشر (الرياض - المملكة العربية السعودية) (١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م).
- ابن عبد ربه الأندلسى . العقد الفريد ، تحقيق أحمد أمين، وأحمد الزين، وإبراهيم الإبيارى، دار الكتاب العربى (١٩٨٦م) .
- أدونيس ، على أحمد سعيد . الشعرية العربية ، محاضرات ألقيت فى الكوليج دوفرانس، باريس، أيار (١٩٨٤م) ، دار الآداب (بيروت - لبنان) (١٩٨٥م).
- إسماعيل . عز الدين . التفسير النفسى للأدب، سلسلة علم النفس والحياة، دار المعارف بمصر (١٩٦٣م) .
- الأسد . ناصر الدين، مصادر الشعر الجاهلى وقيمتها التاريخية ، دار المعارف بمصر، الطبعة السادسة (١٩٨٦م) .
- الأصغهانى . الأغانى، دار الثقافة (بيروت - لبنان) (١٩٥٣م) .
- البهيتى ، نجيب ، تاريخ الشعر العربى حتى آخر القرن الثالث الهجرى ، دار الثقافة (المغرب) (١٩٨٢م).
- بلميح و إدريس ، استعارة الباث واستعارة المتلقى، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، الرباط (المغرب) (١٩٩٥م) .
- ديوان ذى الرمة، شرح أبى نصر أحمد بن حاتم الباهلى ، رواية الإمام أبى العباس ثعلب ، حققه وقدم له وعلق عليه عبد القدوس أبوصالح ، مؤسسة الإيمان للتوزيع والنشر والطباعة (بيروت - لبنان) الطبعة الأولى فى ٣ مج (١٩٧٢م - ١٩٧٣م) .
- الجاحظ . البرهان والعرجان والعميان ، تحقيق عبد السلام هارون ، وزارة الثقافة ودار المأمون (بغداد - العراق) (١٩٨٢م).

- حسين طه ، مع المتنبي ، دار المعارف. الطبعة العاشرة (د-ت) ، الطبعة الأولى ١٩٣٧م) .
- خازندار ، عابد . مستقبل الشعر موت الشعر ، المكتب المصري الحديث للطباعة والنشر، القاهرة والاسكندرية ، الطبعة الأولى ١٩٩٧م) .
- خضر ، ناظم عودة . الأصول المعرفية لنظرية التلقى، دار الشروق للنشر والتوزيع (عمان الأردن) الطبعة الأولى (١٩٩٧م) .
- خُليف ، يوسف ، ذو الرمة شاعر الحب والصحراء، دار المعارف بمصر (١٩٧٠م) .
- سند ، محمد، ذو الرمة ، درس شاعر الطبيعة والحب، الهيئة المصرية العامة للكتاب. (١٩٧٣م) .
- صبرى ، محمد، ذو الرمة . درس وتحليل الشوامخ ٣، مطبعة دار الكتب المصرية (١٩٤٦م) .
- ضيف ، شوقي ، التطور والتجديد فى الشعر الأموى، دار المعارف بمصر الطبعة السابعة (١٩٨١م) .
- الطيب . عبد الله ، شرح أربع قصائد لذى الرمة . مطبوعات جامعة الخرطوم قسم اللغة العربية (٢) . مطبعة مصر بالخرطوم (١٩٥٨م) .
- عباس ، إحسان . فن الشعر ، دار بيروت للطباعة والنشر ، (بيروت - لبنان) (١٩٥٩م) .
- عبد البديع ، لطفى ، الشعر واللغة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان (١٩٩٧م) .
- عبد السميع ، حسنة ، شعر ذى الرمة، تفسير فنى أسطورى، رسالة دكتوراه، جامعة عين شمس (١٩٩٢م) .
- عبد الواحد ، محمود عباس . قراءة النص وجماليات التلقى بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة ، دار الفكر العربى . القاهرة ، الطبعة الأولى (١٩٩٦م) .
- العبد، محمد . مستويات التحليل اللغوى فى شعر ذى الرمة (شعر الطبيعة) رسالة ماجستير فى مجلدين ، كلية الألسن جامعة عين شمس (١٩٨٠م) .

- عز الدين ، حسن البنا . شعر الحرب عند العرب قبل الإسلام، قصيدة الطعائن نموذجاً، دار المفردات للنشر والتوزيع والدراسات (الرياض - المملكة العربية السعودية) الطبعة الثانية (١٤١٨هـ - ١٩٩٨م) .
- الكلمات والأشياء، التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي. دار المناهل (بيروت - لبنان) الطبعة الثانية (١٩٨٩م) .
- عصفور، جابر ، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي ، دار التنوير للطباعة والنشر (بيروت لبنان) . الطبعة الثالثة (١٩٨٣م) .
- عطوان ، حسين ، مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي ، دار المعارف بمصر (١٩٧٠م) .
- العلاق، على جعفر ، الشعر والتلقى ، دراسات نقدية ، دار الشروق للنشر والتوزيع (عمان - الأردن) الطبعة الأولى (١٩٩٧م) .
- العمرى، محمد، الرواية والاختيار ، تأمل تاريخ الأدب العربي من زاوية تلقى الشعر القديم في نظرية التلقى: إشكالات وتطبيقات ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط (المغرب) (١٩٩٥م) .
- الغدامى، عبدالله ، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريرية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٩٨م) .
- الغيث، نسيم ، الحركة البينية في البائية الكبرى لذى الرمة، دراس فنية ، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية الطبعة الأولى (١٩٩٤م) .
- الققط، عبد القادر ، الشعر الإسلامي والأموي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، (بيروت -لبنان) (١٩٧٩م) .
- المبخوت ، شكرى . جمالية الألفة (النص ومتقبله في التراث النقدي). المجمع التونسي لعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة (قرطاج- تونس) (١٩٩٣م) .
- محمد، السيد إبراهيم . الطابع الميتافيزيقى لشعر ذى الرمة، بحث مقبول للنشر (١٩٨٨م) .
- الواد، حسين . المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع (بيروت- لبنان) الطبعة الأولى.

- يقطين، سعيد، تلقى العجائبى فى السرد العربى الكلاسيكى: غزوة وادى السيسبان  
غودجًا ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، الرباط (المغرب)  
(١٩٩٥م) .

### مراجع مترجمة

- إيزر ، فولفجانج ، فعل القراءة ، نظرية جمالية التجاوب (فى الأدب) ، ترجمة حميد  
الحمدانى، الجلالى الكدية، منشورات مكتبة المناهل (فاس - المغرب)  
(١٩٩٥م) .
- بارت ، رولان . موت المؤلف، نقد وحقيقة ، ترجمة منذر عياشى، دار الأرض للنشر  
والخدمات الإعلامية ، (الرياض- المملكة العربية السعودية) (١٤١٣هـ) .
- بروكلمان ، كارل. تاريخ الأدب العربى، نقله إلى العربية، عبد الحليم النجار، دار  
المعارف بمصر (١٩٧٧م) .
- دانييل هنرى باجو . التلقى النقدى، الآداب الأجنبية، ترجمة غسان السيد، اتحاد  
الكتاب العرب بدمشق ، العدد (٩٣) السنة (٢٣) خريف (١٩٩٧م) .
- دى سوسير- فرديناند. فصول من دروس علم اللغة العام، ترجمة عبد الرحمن أيوب، فى  
أنظمة العلامات فى اللغة والآداب والثقافة ، مدخل إلى السيميوطيقا ، دار  
إلياس العصرية ، القاهرة (١٩٨٦م) .
- ستارويانسكى . نحو جمالية للتلقى ، ترجمها وأعدھا محمد العمرى فى نظرية الأدب:  
مقالات ودراسات ، كتاب الرياض (العدد ٣٨) (١٩٩٧م) .
- سزكين ، فؤاد . تاريخ التراث العربى ، نقله إلى العربية محمود فهمى حجازى، مراجعة  
عرفة مصطفى وسعيد عبد الرحمن ، وزارة التعليم العالى، مطابع جامعة الإمام  
محمد بن سعود الإسلامية بالمملكة العربية السعودية (١٤٠٣هـ- ١٩٨٣م) .
- مونرو ، جيمس ، النظم الشفوى فى شعر الجاهلية (مشكلة الأصالة) ترجمة فضل بن  
عمار العصارى، دار الأصالة للثقافة والنشر والإعلام، الرياض (١٩٨٧م) .
- نالينو، كارل ، تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بنى أمية، دار المعارف بمصر  
(١٩٧٠م) .

- هولب ، روبرت ، نظرية التلقى ، ترجمة عز الدين اسماعيل ، إصدارات النادى الأدبى  
بجدة (١٩٩٤م) .

### بحوث منشورة فى دوريات عربية

- أونج ، والتر . ج - الشفاهية والكتابية ، ترجمة حسن البنا عز الدين ، عالم المعرفة،  
المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد (١٨٢) (١٩٩٤م) .

- حمودة ، عبد العزيز، المرايا المحدبة . من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، المجلس  
الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، إبريل (١٩٩٨م) .

- الزنكرى ، حمادى، التلقى عند النقاد القدامى (السلطة المحبوسة) المجلة العربية  
الثقافية، السنة الرابعة عشرة ، العدد السادس والعشرون، (شوال ١٤١٤هـ)  
(مارس آذار ١٩٩٤م) .

- ستيتكيفيتش، ياروسلاف، الاسم والنعت ، لغة الاصطلاح فى تسميات الحيوان ورموزه  
فى الشعر العربى القديم دراسات الشرق الأدنى، العدد الثانى (١٩٨٦م) .

- شاكرا، محمود محمد، شاعر الحب والقلوات، ذو الرمة ، المقتطف ، فى ثلاث حلقات.  
مج ١٠٢ ، مج ١٠٣ ، فبراير، مارس ، يونيو (١٩٤٣م) .

- شيبيل ، الحبيب ، هواجس حول أبعاد جمالية التلقى، الحياة الثقافية العدد (٨٨) السنة  
(٢٢) ، أكتوبر (١٩٩٤م) .

- عبید، على، المروى له ، فى ضوء الموروث العربى، الحياة الثقافية، العدد (٨٩) السنة  
(٢٢) ، أكتوبر (١٩٩٧م) .

- عز الدين، حسن البنا . جدل المعادل السمعى والمعادل الموضوعى (فى النقد الأدبى)  
فصول، مجلة النقد الأدبى، المجلد (١٠) العدد (١١-٢) (يوليو/ أغسطس )  
(١٩٩١م) .

- يحياوى ، رشيد ، التلقى فى النقد العربى القديم علامات فى النقد، الجزء التاسع عشر  
المجلد الخامس (ذو القعدة ١٤١٦هـ - مارس ١٩٩٦م) .

## مراجع أجنبية

- Abdul Jabbar Yusuf Al Muttalibi. A Critical Study of the Poetry of Dhu'r - Rumma Ph.D. Thesis. University of London 1960 .
- Arie Schippers , "Animal Descriptions in Two QASIDAHS by Dhu 1- Rummah: Some Remarks ", JAL, XXIII (1992), Part 3, Nov. E. J. Brill .
- Andras Hamori . On the Art of Medieval Arabic Literature , Princeton University press, Princeton , New Jersey , 1974 , pp. 29-30 .
- R. Blachere, "DHU' L-Rumma," in The Encyclopedia of Islam, New Edition , Vol , II, Leiden, E. J. Brill & London , Luzac& Co.
- Carlile H. H. Macartney (ed.). The Diwan of Ghailan ibn Uqbah known as Dhu'r - Rummah Cambridge at the University Press, 1919 .
- Carlile H. H. Macartney, "A Short Account of Dhu'r عجب نامه A Volume of Rummah", in
- Oriental Studies Presented to Edward G. Browne..., on his 60 Birthday , Febraury 1922), edited by T. W. Arnold and Reynold A. Nicholson , Cambridge, At the University Press, 1922 .
- Elizabeth Freund , The Return of the Reader: Reader-Response Criticism. Methuen: London and New York , 1987.
- Encyclopedie de l'Islam. "DHU '1- RUMMA", Tome 1, Leyde: E. J. Brill et Paris: Alphonse Picard 1913.
- Harold Bloom 1-A Map of Misreading . Oxford University Press, 1975 , USA.
- The Anxiety of Influence . A Theory of Poetry. 2 nd. Edition , Oxford University Press, 1997 , pp. 19-45 .
- Irena R. Makaryk (General Editor and Compiler), Encyclopedia of Contemporary Literary Theory Approaches, Scholars, Terms. University of Toronto Press, Reprinted ed. 1995.

- Jaroslav Stetkevych.
  - "Name and Epithet: The Philology and Semiotics of Animal Nomenclature in Early Arabic Poetry". *Journal of Near Eastern Studies* 45 , no 2 (Apr. 1986).
- Jesse M. Gellrich . *The Idea of the Book in the Middle Ages : Language Theory , Mythology , and Fiction*. Cornell University Press: Ithaca and London 1985 .
- Mariann Sanders Regan *LOVE WORDS. The Self and the Text in medieval and Renaissance Poetry*. Ithaca and London : Cornell University Press, 1982 .
- Michael A. Sells, trans. & intro.
  - *Desert Tracing , Six Classical Arabian Odes*, Wesleyan University Press, Middletown , Connecticut, 1989 .
  - "Guises of the Ghul : Dissembling Simile and Semantic Overflow in the Classical Arabic Nasib , "in S.P. Stetkevych (ed.), *Reorientation / Arabic and Persian Poetry* . Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1994 .
- Nabia Abbott, *Studies in Arabic Literary Papyri , III, Language and Literature* , The University of Chicago, Oriental Institute Publications. Volume LXXVII, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1967 .
- Raman, Selden (ed). *The Theory of Criticism from Plato to the Present . A Reader*. London and New York : Longman .
- Rvdolvs Smend , *De Dsv r'Rvmma Poeta Arabico et Carmine Eivs, Dissertatio Inavgvralis, Booae , Formis Caroli Georgi. Anni MDCCCLXXIV* .
- Salma K. Jayyusi, "Umayyad Poetry", in : *The Cambridge History of Arabic Literature. Arabic Literature to the End of the Umayyad Period*,



- ed . A. F.L. Beeston et al. ., Cambridge: Cambridge University Press, 1983 .
- Suzanne P. Stetkevych (ed.), Reorientations/ Arabic and Persian Poetry , Indiana University Perss, 1994 .
  - Wolfgang Iser. The Act of Reading : A Theory of Aesthetic Response . Baltimore: John Hopkins University Press. 1978 .
  - Th. Noldeke, "Dhurummah, " in Zeitschrift fur Assyriologie, 33 / 1921.

## محتويات الكتاب

صفحة

مقدمة ..... ٣

### الفصل الأول

ذو الرمة وشعره بين الاكتشاف والتلقى ..... ٥

### الفصل الثاني

وعى الكتابة وكتابة الوعي «ذوى الرمة بين الشفاهية والكتابية» ..... ٨١

### الفصل الثالث

«مال بالُ عَيْنِكَ مِنْهَا المَاءُ يَنْسَكُبُ» تحليل بائية ذى الرمة ..... ١٠٧

المصادر والمراجع ..... ١٢٩





رقم الإيداع ٣٨٠٥ / ٢٠٠١

التوقيع الدولي 4 - 052 - 322 - 977 I.S.B.N.

دار روتابريت للطباعة ت: ٧٩٥٢٣٦٢ - ٧٩٥٠٦٩٤

٥٣ شارع نوبار - باب اللوق



دكتور حسن البنا عز الدين

# الشعر العربي القديم

في ضوء نظرية التلقي والنظرية الشقوية  
«ذو الرمة نموذجاً»



للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية  
FOR HUMAN AND SOCIAL STUDIES